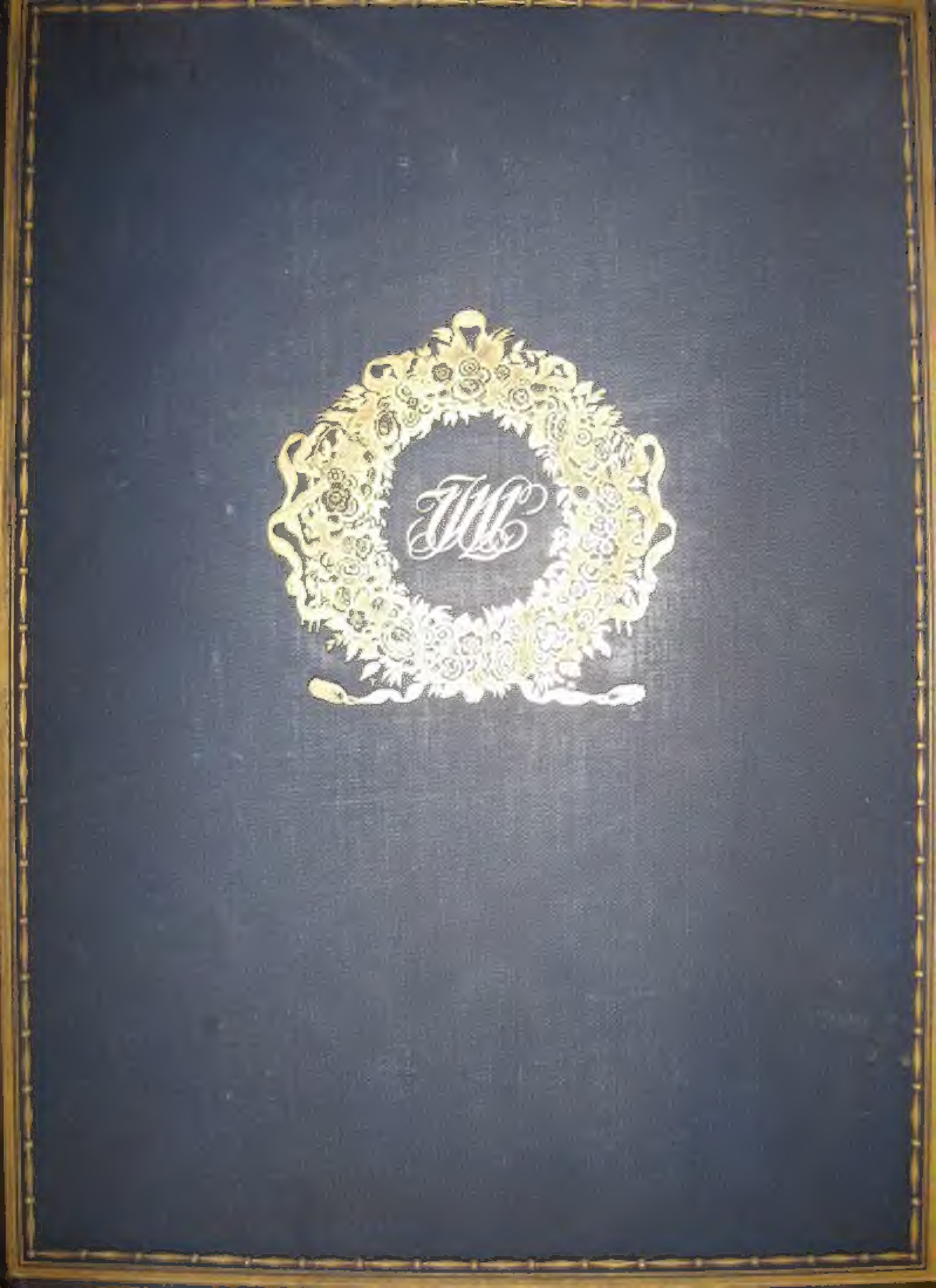



ИЗД.
ШИПОВНИКЪ

Типографія «Сиріусъ» Петроградъ. Рыночная, 10.

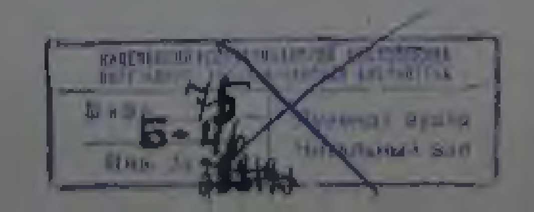


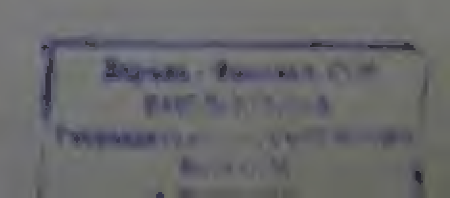
АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ



ИЗД. „ШИПОВНИКЪ" MCMXII





ТОМЪ IV

ОБЩАЯ ЧАСТЬ





Д. ВЕЛАСКЕЦЪ. МАДРИДЪ. ПРАДО.

РИМСКІЙ ЭТЮДЪ.

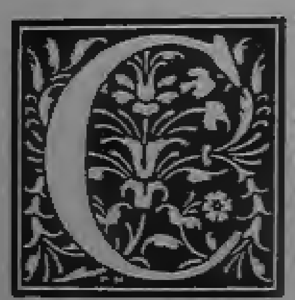
ИСПАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

съ XVI по XVIII вѣкъ



Эскуріалъ.

I.



Съ общимъ характеромъ живописи на Пиринейскомъ полуостровѣ въ XV вѣкѣ мы познакомили читателей въ первомъ томѣ нашего труда[1]. Этотъ общій характеръ былъ «готическій», съ опредѣленнымъ уклономъ въ сторону нидерландской школы. Въ XVI вѣкѣ нидерландскія традиціи продолжаютъ уживаться вмѣстѣ съ новыми вѣяніями, проникавшими изъ Италіи и означавшими поворотъ къ красотѣ древнихъ, но затѣмъ «латинскія» вліянія мало-по-малу вытѣсняютъ «германскія» (въ значительной степени также поддавшіяся «латинизаціи») и къ концу столѣтія испанское искусство, въ частности испанская живопись, всецѣло пропитаны «латинской» культурой.

Для Испаніи такое измѣненіе въ характерѣ искусства означало нѣчто иное, нежели для Нидерландовъ. Тамъ ренессансный латинизмъ способствовалъ

[1] См. т. I, стр. 246 и слѣд. Въ качествѣ общихъ трудовъ объ испанской живописи особеннаго вниманія заслуживаютъ слѣдующіе: José Gestoso y Perez «Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII», 3 тома, Sevilla, 1899, 1900, 1909, и его же «Sevilla monumental y artística», Sevilla, 1889; Antonio Ponz «Viage por España en que se da Noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella», 18 томовъ, 2-е изданіе, Madrid, 1776—1794; Juan Agustin Cean Bermudez «Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España», 6 томовъ, Madrid, 1800, переиздано въ 1880; A. Palomino de Castro y Velasco «El Museo pictorico» (особенно томъ III «El Parnaso español pintoresco laureado»), Madrid, 1724; José Martinez «Discursos practicables del nobilisimo Arte de la Pintura», изданіе Кардереры, Madrid, 1866; F. Pacheco «El Arte de la Pintura», Sevilla, 1649; E. Tormo y Monzó «Desarrollo de la Pintura Española del siglo XVI» въ

«приведенію новаго члена въ общую міровую семью». Тамъ Эллада и Римъ «праздновали окончательную побѣду надъ варварами», и въ этомъ тріумфѣ «готическіе» Нидерланды оказались именно въ положеніи какъ бы плѣнныхъ и порабощенныхъ. Они и въ послѣдующія времена не смогли вполнѣ ассимилировать элементы, оставшіеся для ихъ душевнаго міра чужими. Величайшіе нидерландскіе «гуманисты живописи», и среди нихъ Рубенсъ и Рембрандтъ, противъ собственной воли остались во многихъ отношеніяхъ «германскими варварами». Совершенно иначе дѣло обстоитъ въ Испаніи (и во Франціи), гдѣ, несмотря на все огрубѣніе среднихъ вѣковъ, продолжали жить начала, заложенныя еще во времена римскаго владычества. Здѣсь поворотъ къ міру формъ античнаго искусства не былъ измѣной отечественному духу, здѣсь не варвары пришли учиться къ просвѣщеннымъ, а, напротивъ того, получился возвратъ къ своему древнему. Какъ языкъ Италіи и Франціи не переставалъ быть въ корняхъ своихъ языкомъ античныхъ римлянъ, такъ и въ глубинѣ художественнаго творчества Италіи и Франціи продолжали таиться элементы, которые только и ждали того, чтобы снова вырваться на поверхность и завладѣть общественнымъ вкусомъ. Въ частности, вотъ причина, почему ренессансная зрѣлость въ Испаніи обнаруживается въ рядѣ явленій почти внезапно, вотъ почему и въ своихъ высшихъ достиженіяхъ испанская живопись ни въ чемъ не уступаетъ итальянской. Изъясняясь на своемъ языкѣ, она изъясняется свободно и просто. «Благородство стиля» — предметъ главной заботы всего европейскаго искусства XVI и XVII вѣковъ — ей дается безъ всякаго напряженія и какъ бы даже помимо сознанія.

Однако, если зрѣлость формъ въ духѣ ренессанса и стала очень скоро достояніемъ испанскихъ художниковъ, то нельзя сказать, чтобы съ этого же момента испанская школа обогатилась и новымъ міромъ идей. Въ Германіи, въ Нидерландахъ мы видимъ обратное явленіе. Тамъ, у Дюрера, у Скореля, у Луки Лейденскаго замѣчается переизбытокъ въ наплывѣ именно новыхъ идей, и въ то же время затягивается борьба съ какимъ-то собственнымъ косноязычіемъ[2]. Въ Испаніи художники уже отлично владѣютъ человѣческой фигурой, формами античной архитектуры, знаютъ всю премудрость той системы красоты, основанной на культѣ жизни, которая была утвер-

«Varios estudios de Artes y Letras», Madrid, 1902, его же «La Pintura Valenciana en el 1400» въ «Las Provincias», Valencia, декабрь 1909 и августъ 1910, и его же «La Pintura Arragonesa Cuatrocentista» въ «Boletin de Madrid», 1909; Narciso Sentenach «La Pintura en Madrid desde sus origines», Madrid, 1907, и того же автора «The painters of the School of Seville», London, Duckworth; A. de Beruete y Moret «The School of Madrid», London, 1909; A. de Alcahali «Diccionario biografico de Artistas Valencianos», Valencia, 1897; C. Justi «Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens», 2 т., Berlin, 1908; S. Sanpere y Miquel «Los Cuatrocentistas catalanes» 2 т., Barcelona, 1906; L. Mayer «Die Sevillaner Malerschule», Leipzig, 1911; его же «Studien zu Quatrocentistenmalerei in Nordwestkastilien» въ «Repertorium f. Kstwsft.», 1909, и «Zur Geschichte der Malerei in Arragon und Navarra» въ «Monatshefte f. Kstwsft.», 1910, и др.; Marcel Dieulafoy «Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal», изд. «Ars Una», Stuttgart, 1913 (и тоже по-французски); статьи E. Bertaux въ «Histoire de l'Art» André Michel, каталоги галлереи Прадо 1872 и 1913 годовъ.

[2] Послѣдняя черта не мѣшаетъ ихъ твореніямъ производить впечатлѣніе мощи и красоты.

ждены Леонардо, Микель Анджело и Рафаэлемъ, а то, на что испанскіе художники прилагали новыя данныя, остается все еще прежнимъ, до странности узкимъ, достояніемъ средневѣковья. Да и впослѣдствіи, вплоть до одинокаго появленія Гойи, испанская живопись почти не расширяется въ смыслѣ задачъ и содержанія. Церковь — ея главная, почти единственная руководительница, а въ Испаніи церковь остается даже въ XVII вѣкѣ той же строгой, неуступчивой твердыней, какой она была въ дни святого Доминика и раньше.

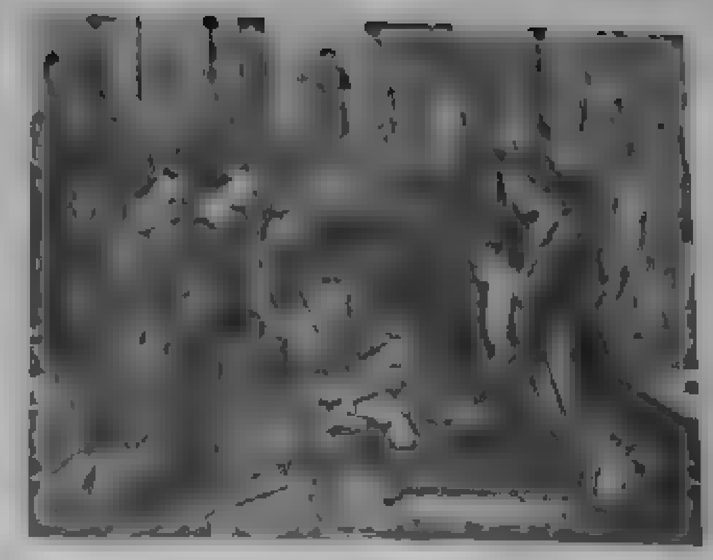
Однако, не въ послѣдней ли особенности — въ узкости испанской живописи — коренная причина того впечатлѣнія внушительной крѣпости, цѣльности, «надежности», которое она представляетъ собой въ эпоху ея расцвѣта? Система этихъ формъ испанской живописи была та же, какой владѣли художники итальянскаго барокко — съ той только разницей, что у испанцевъ преобладаніе натуралистическихъ элементовъ было еще большимъ, нежели у итальянцевъ. А между тѣмъ, впечатлѣніе отъ любой испанской картины — и будь то картина «превратившагося въ неаполитанца» Риберы — отличается именно характеромъ чего-то до крайности убѣжденнаго и потому убѣдительнаго и вѣскаго. «Игра искусствомъ» вплоть до конца XVII вѣка была совершенно внѣ пониманія испанскихъ художниковъ. У нихъ и предпочтеніе черной краски, мрачной полутѣни было не чѣмъ-то «моднымъ», извнѣ навязаннымъ, а отвѣчало вполнѣ духовнымъ переживаніямъ, неотступнымъ мыслямъ художниковъ о печали земного существованія, объ искупительномъ благѣ страданія, о поэзіи и красотѣ смерти. Да и «натурализмъ» испанцевъ рѣзко отличается по существу отъ итальянскаго и нидерландскаго караваджизма. У испанцевъ культъ натуры былъ вызванъ присущимъ имъ «обожаніемъ правды». Они не только не умѣли «играть искусствомъ», но и не способны были, отдаваясь ему, лгать. Въ смыслѣ правдивости испанцы не уступаютъ самымъ искреннимъ изъ художниковъ германскихъ расъ, и при этомъ ихъ помыслы всецѣло отданы мистикѣ, церкви, Богу, загробной жизни. Даже послѣ того, какъ проникавшему отовсюду маніеризму удается отравить и испанскую живопись, она не покидаетъ своей мистической основы. Мурильо — по формамъ такой же изнѣженный, женоподобный «декадентъ», какъ ванъ-Дейкъ или Кастильоне, и, однако, въ его вѣрѣ нельзя усомниться. Онъ пишетъ не только граціозныя и парадныя церковныя картины, но и подлинныя исповѣди своей души. А, въ свою очередь, «просвѣщеніе» Вольтерова вѣка, породившее въ лицѣ Гойи своего самаго мощнаго и яркаго выразителя, не оказалось способнымъ умертвить въ этомъ характерномъ сынѣ Испаніи его «чувства потустороннаго». Гойя, въ одно и то же время и «антиклерикальный скептикъ-философъ» и одинъ изъ самыхъ изумительныхъ «визіонеровъ», для котораго между мірами видимымъ и «сокрытымъ» границъ не существуетъ.

Очень характерно, что пейзажъ въ испанской живописи, находившейся въ XV вѣкѣ, несмотря на постоянное влiянiе нидерландцевъ, въ зачаточномъ состоянiи, какъ бы отсутствуетъ въ видѣ самостоятельной отрасли и въ эпоху полнаго расцвѣта испанской живописи, да и въ фигурной живописи онъ занимаетъ до странности подчиненное положенiе. При культѣ правды, присущемъ испанцамъ, при ихъ близости къ жизни, въ этомъ явленiи нельзя видѣть случайность, напротивъ того, оно должно служить доказательствомъ того, до какой степени художники здѣсь были поглощены узко-человѣческими интересами. Это тѣмъ болѣе знаменательно, что въ смыслѣ мастерства и наблюдательности нѣкоторые испанскiе «фигуристы» занимаютъ и въ пейзажѣ чуть ли не первыя среди своихъ современниковъ мѣста. Небеса и дали на «Las Lanzas» Веласкеца, фоны на нѣкоторыхъ его портретахъ, два-три пейзажа Мацо, фоны на нѣсколькихъ картинахъ Сурбарана, Карреньо и Мурильо — все это безподобныя картины природы. И все же доминирующаго значенiя пейзажу художники почти нигдѣ не предоставляютъ (стараясь даже обыкновенно избѣгать всякаго сценарiума), и такiя картины, какъ «Отшельникъ» Веласкеца или эрмитажное «Благословенiе Iакова» Мурильо — исключенiя, которыя лишь подтверждаютъ правило.

Въ общихъ чертахъ исторiя испанской живописи сводится съ момента ея «прiобщенiя къ латинизму», къ слѣдующимъ основнымъ моментамъ. Сначала она только «учится», усваиваетъ новыя или «хорошо забытыя» формулы. Параллельно съ этимъ происходитъ все большее и большее ознакомленiе художниковъ съ дѣйствительностью. Отъ реализма ея первыхъ учителей нидерландцевъ она постепенно переходитъ къ той системѣ, которую мы привыкли называть «натурализмомъ». Затѣмъ открывается перiодъ полной зрѣлости — въ творчествѣ Риберы, Сурбарана и Веласкеца. Далѣе начинается склонъ, связь съ жизнью ослабѣваетъ, а здоровый религiозный энтузiазмъ превращается въ болѣзненную экзальтацiю; потомъ наступаетъ почти полная безплодность, прерванная одинокимъ выступленiемъ «одержимаго», «бѣсноватаго» Гойи, уже чуждаго всему строгому величiю «испанскихъ классиковъ» и не обладающаго ихъ техническимъ мастерствомъ. Гойей кончается мiровое значенiе испанской живописи. Въ XIX вѣкѣ она даетъ рядъ занятныхъ, эффектныхъ и виртуозныхъ мастеровъ, но школа, какъ нѣчто цѣльное и могучее, исчезаетъ или, по крайней мѣрѣ, не можетъ болѣе претендовать на мiровое значенiе.







Фернандо де Льяносъ. Отдыхъ на пути въ Египетъ. [illegible]

[illegible]

II

ПРОСЛѢДИМЪ теперь [illegible] испанскую живопись, которую мы покинули въ состоянии полной зависимости отъ нидерл[illegible] къ италианизму, какимъ образомъ она пропиталась элементами ренессанса.

Первые [illegible] въ испанскую живопись [illegible] мы замѣчаемъ въ Мадонѣ съ розою Алехо Фернандеца (въ церкви Santa Ana [illegible] близъ Севильи) [illegible]. Правда, изъ всѣхъ итальянскихъ мастеровъ кватро

---

[1] Наиболѣе значительнымъ изъ испанскихъ [illegible] рядомъ съ [illegible] Дальмау и [illegible] стр. 298) представляется [illegible] получившій образованіе въ Италіи [illegible] семьи Vergos [illegible] и наконецъ [illegible] изъ Кордовы, работавшій преимущественно на сѣверѣ Испаніи въ Арагонѣ. [illegible] интересенъ [illegible] художникъ, котораго теперь идентифицируютъ [illegible] подписывавшимся [illegible] Вермехо является авторомъ прекрасной [illegible] изъ [illegible] «Св. Михаила» въ лондонскомъ собраніи [illegible] Вернера [illegible] триптиха [illegible] открытаго въ церкви [illegible] «Св. Екатерины» въ [illegible] музеѣ [illegible] (1490) [illegible] Барселонскаго собора и наконецъ [illegible] по силѣ выраженія «Первоначальной [illegible] въ музеѣ [illegible] моментами [illegible] — въ [illegible] но сохраняетъ [illegible] и въ этихъ случаяхъ необычайную опредѣленность, мы бы даже сказали — рѣзкость замысла и исполненія. См. F. Pellati «Bartolomé [illegible]» въ «L'Arte», 1908. — Интереснымъ художникомъ того же періода является [illegible] Мастеръ Альфонсо [illegible] написавшій въ концѣ XV вѣка [illegible] «Мученія [illegible] Кукуфата» [illegible] Барселонскаго музея и «Св. Георгія» въ собраніи Мунтадосъ. Къ Вермехо близко стоитъ «перегруженный строгой роскошью» образъ «Св. Энграсіи» въ Бостонскомъ музеѣ, считающійся работой автора строго-готическаго «Алтаря св. Доминика де Силосъ» въ Мадридскомъ Археологическомъ музеѣ; послѣдняго художника, «Мастера Силосскаго алтаря», быть можетъ нужно идентифицировать съ Педро де Аньяте [illegible] Фердинанда Католическаго [illegible] Гранадскомъ походѣ. — Изъ учениковъ Дальмау [illegible] заслуживаетъ Альфонсо де Баэна.

[2] Вмѣстѣ съ Хуаномъ [illegible] Хуаномъ [illegible] и Педро Фернандецемъ [illegible] [illegible] въ этомъ же произведеніи [illegible] Фернандецъ считается основателемъ [illegible]

чено «Мадонна» Фернандеца болѣе всего напоминаетъ самаго примитивнаго Карло Кривелли. И робкiй жестъ Марiи, подающей тѣльце Младенцу, и условная поза послѣдняго, и тяжелые угловатые брокаты, покрывающiе колѣни и плечи Царицы Небесной — все это мы уже видѣли на произведенiяхъ запоздалаго византинца. Но, съ другой стороны, нельзя не отмѣтить, что ликъ Мадонны получилъ нѣжную округлость и правильныя черты, что пятна расположены широкими массами, что рисунокъ Младенца опредѣленно выдаетъ толковое изученiе итальянскихъ мастеровъ. Въ общемъ же этотъ образъ никакъ нельзя принять за картину нидерландца, и хотя бы такого нидерландца, который подобно Массейсу или Провосту уже подвергся итальянизацiи. Наконецъ вполнѣ ренессансными порожденiями являются скромно приютившiеся за парапетомъ два ангела, а также два херувима, поддерживающiе занавѣски сѣни.

Другая прославленная картина ранняго севильскаго возрожденiя «Богородица завоевателей» (въ Алькацарѣ) считается также произведенiемъ Фернандеца. Въ ней полна прелести удлиненная, облаченная въ парчу и плавно изогнувшаяся фигура Марiи, подъ покровомъ которой стоитъ группа [illegible] ныхъ мореплавателей; внизу, на морской глади, выстроился флотъ кораблей, доставлявшихъ въ тѣ дни въ Севилью несмѣтныя богатства «Новаго Свѣта». Эта картина интересна еще и тѣмъ, что она какъ бы даетъ схему для образовъ «Прославленiя Марiи», въ которыхъ севильскiе художники [illegible] свои самые горячiе религiозные порывы, и, въ частности, схему безчисленныхъ «Непорочныхъ зачатiй», созданныхъ въ городѣ Мурильо.

Дальнѣйшiе проблески ренессансныхъ вѣянiй мы находимъ въ приписываемой Антону дель Ринконъ иконѣ, изображающей короля Фердинанда

школы, сыгравшей впослѣдствiи столь значительную роль (изъ нея вышли и Веласкецъ и Мурильо). — Alejo Fernandez былъ, по всей вѣроятности, сѣвернаго происхожденiя. Братъ его, скульпторъ Jorge, носилъ прозвище «Aleman», родился онъ около 1470 г. Въ 1508 г. переселился изъ Кордовы, гдѣ художникъ женился въ 1498 г., въ Севилью; въ томъ же году онъ получилъ заказъ «Retablo Mayor» для собора, сданный имъ лишь въ 1526 г.; въ 1520 г. Фернандецъ заключаетъ договоръ объ исправленiи ретабля для Santa [illegible]; одинъ изъ пунктовъ разрѣшаетъ мастеру исполнять пейзажи по его усмотрѣнiю, въ другомъ пунктѣ заранѣе предписываются всѣ подробности и даже цвѣта одеждъ, свобода же предоставляется лишь въ изображенiи палача; краски должны быть фламандскаго производства. Въ 1525 г. мастеръ женится вторично, въ 1526 г. онъ принимаетъ участiе въ декорировкѣ города по случаю въѣзда Карла V, въ мартѣ 1542 г. Фернандецомъ составлено завѣщанiе, изъ котораго можно заключить, что художникъ былъ богатымъ человѣкомъ; умеръ Фернандецъ 7 февраля 1543 г. Изъ сохранившихся произведенiй Ф. упомянемъ, кромѣ «Virgen de la Rosa», болѣе раннюю «Virgen [illegible]» въ церкви S. Ana de Triana и тамъ же находящееся [illegible] золотомъ «Поклоненiе волхвовъ»; въ нижней части этой картины изображенiе святыхъ Хусты и Руфины съ интереснымъ видомъ Севильи. Однимъ изъ шедевровъ Ф. является ретабль въ [illegible] Maese Rodrigo de Santaella (1510—1515). Болѣе ранніе ретабли того же типа украшаютъ церкви S. [illegible] въ Марченѣ и Santiago въ Эсихѣ; къ наиболѣе зрѣлымъ произведенiямъ принадлежатъ четыре сцены изъ жизни Марiи въ двухъ сакристiяхъ Севильскаго собора. — Изъ многочисленныхъ художниковъ, носящихъ имя Хуанъ Санчецъ, наиболѣе значительнымъ представляется тотъ [illegible] de Castro, который въ 1478 г. составилъ [illegible] Mayor при Алькацарѣ Севильи [illegible] которому [illegible] живописная [illegible] своимъ преобразованiемъ въ 1680 г. [illegible] работой мастера была [illegible] тина 1454 г. [illegible] въ 1484 г. [illegible] форъ» въ S. Juliano. — Работы Juan Nuñez носятъ опредѣленно нидерландскiй [illegible] Художникъ приходился свойственникомъ [illegible] де Кастро; сохранилась лишь одна подписная



и королеву Изабеллу [5], въ рядѣ произведеній кастильца Педро Берругете [6], также въ фрескахъ и картинахъ его преемника въ Авилѣ — бургундца Juan de Borgoña [7], въ ретаблѣ монастыря Сихены (нынѣ въ музеѣ Хуэски и въ собраніи Мунтадасъ) и, наконецъ, въ произведеніяхъ мастера Родриго изъ Осоны и его сына [8]. Въ сущности эти церковныя картины обнаруживаютъ не столько прямыя заимствованія у итальянской живописи, сколько заимствованія тѣхъ отраженій итальянскихъ элементовъ, благодаря которымъ къ этому моменту уже успѣли обновиться нидерландская и французская живопись. Какъ португальцевъ: Васко Фернандеца, Велеско, Френ-Карлоса и «Мастера Рая» всего легче смѣшать съ Примитивами, съ

картина Нуньеца «Pieta» — въ сакристіи «de los Calices» въ соборѣ, исполненная совершенно еще «готическаго» характера. — Pedro Fernandez de Guadalupe, рядомъ съ Фернандецомъ, былъ самымъ видным мастеромъ въ эпоху ранняго возрожденія въ Севильѣ; въ 1509 г. онъ расписываетъ статую Хорге Фернандеца Алемана; въ 1522 г. роскошную рѣшетку Capilla Mayor въ соборѣ; къ тому же году относятся работы во [illegible]; въ 153[illegible] г. мастеръ заключаетъ контрактъ касающійся работъ въ Утрерѣ (согласно этому договору, предписывалось Педро Фернандецу украшенія сдѣлать «во вкусѣ романскомъ» и въ то же время заказывали [illegible] по [illegible] обильные золотая; въ 1536 г. художникъ получаетъ отставку отъ капитула собора, въ 1538 — 1542 г. онъ занятъ, въ сотрудничествѣ съ Ф. Штурмомъ, ретаблемъ для S. Pedro въ Arcos de la Frontera, сохранившимся до нашихъ дней; кромѣ того, изъ произведеній мастера дошелъ до насъ лишь знаменитый большой «Плачъ надъ Тѣломъ Господнимъ» (1527 г.) въ соборѣ Севильи. — Близко къ Педро стоитъ Cristobal de Morales, авторъ «Плача надъ Тѣломъ» въ Севильскомъ музеѣ.

Считается, что Antonio del Rincon былъ родомъ изъ Гвадалахары (родился въ 1446 г.), учился въ Италіи у Гирландайо и состоялъ придворнымъ живописцемъ Фердинанда Католическаго, возведшаго его въ рыцарское достоинство ордена Сантъ-Яго. Однако, за послѣднее время самое существованіе Антоніо подвергается сомнѣнію, тогда какъ въ одномъ старинномъ документѣ упоминается имя Хернандо Ринконъ де Фигероа. Въ Эрмитажѣ Ринкону безъ всякаго основанія приписывалась «Мадонна» № 14[illegible], нынѣ убранная въ кладовыя. Упоминаемый въ текстѣ образъ въ Прадо изображаетъ, кромѣ королевской четы, ихъ дѣтей, а также двухъ духовниковъ-доминиканцевъ, и инквизитора Торквемаду и воспитателя принцевъ Хуана-Педро д'Ангерра. Происходитъ этотъ образъ изъ [illegible] капеллы въ Авилѣ.

[6] Pedro Gonzalez Berruguete является первымъ вполнѣ опредѣленной личностью среди кастильскихъ живописцевъ; родился въ Paredes de Nava; наиболѣе ранней его работой была [illegible] въ Sagrario и въ галлереяхъ [illegible] собора 1483 — 1493; умеръ мастеръ въ Авилѣ до 6 января 1504 г., не успѣвъ докончить большой ретабль собора, начатый въ 1499 г. Другая его работа — большой ретабль въ церкви [illegible] доминиканскаго монастыря S. [illegible] исполнена согласно желанію Торквемады, заказавшаго, какъ кажется, художнику и два ретабля, посвященные св. Доминику и св. Петру для той же церкви, нынѣ въ разрозненномъ видѣ выставленные въ Прадо (къ «Ретаблю св. Доминика» относится воспроизведенная нами картина [illegible] характерная для испанской религіозности). Берругете состоялъ придворнымъ живописцемъ герцога Филиппа Красиваго. Изъ подражателей [illegible] картина въ собраніи [illegible], а также болѣе поз[illegible] ретабля [illegible] капеллѣ [illegible] собора въ Авилѣ и боль[illegible] въ Толедо.

[7] [illegible] уроженецъ, какъ это указываетъ его имя, Бургундіи, состоялъ живописцемъ могущественнаго и просвѣщеннаго кардинала Хименеса. Около 1500 г. онъ украшаетъ, вмѣстѣ съ Алонсо Санчецомъ и Антономъ де Медина, «Paraninfo» [illegible] въ Алькалѣ; съ 1508 по 1511 г. онъ занятъ росписью фресками залы капитула въ соборѣ Толедо (фризъ изъ портретовъ архіепископовъ и поверхъ большія сцены изъ евангелія и «Житія Богородицы»; архитектура то готическаго, то ренессанснаго характера; фигуры, очень пластичныя, напоминаютъ живописцевъ Ломбардіи; съ 1508 по 1514 г. мастеръ занятъ живописью въ часовнѣ «мозарабскаго» культа въ томъ же соборѣ (воинственные сюжеты); по смерти Берругете и его преемника Santa Cruz Боргонье были заказаны (въ 1508 г.) недостававшія еще картины для большого ретабля въ Авилѣ; этому же искусному мастеру принадлежатъ четырнадцать картинъ въ монастырѣ урсулинокъ въ Саламанкѣ. Изъ его преемниковъ въ Толедо выдѣляются Francisco de Amberes и Juan de Correa, уже обнаруживающіе опредѣленныя черты «рафаэлизма» (картина въ Прадо).

[8] Мастеръ Rodrigo de Osona пользуется извѣстностью уже въ 1464 г.; въ 1483 г. онъ пишетъ ретабль для собора Валенсіи; на основаніи подписаннаго «Распятія» въ церкви S. Nicolas ему приписываютъ нынѣ четыре картины приблизительно 1500 г. съ «Житіемъ св. Маріи» [illegible] въ Валенсіи и девять картинъ большого ретабля въ [illegible] въ Хативѣ. — Сынъ мастера, подписавшійся [illegible] del Maestro Rodrigo на картинѣ «Поклоненіе волхвовъ» [illegible] Національной галлереи, вѣроятно тотъ самый [illegible], который работалъ въ [illegible] Валенсіи въ 1510 г. и которому приписываютъ [illegible] въ сакристіи собора. Какъ кажется, [illegible]

Миссенсомъ и съ Энгельбрехтсеномъ, такъ и перечисленныя работы [illegible] цевъ приближаются скорѣе къ живописи Брюгге, Антверпена, Бургундіи и Прованса, нежели къ живописи Флоренціи и Венеціи. Однако все же творчество этихъ испанскихъ «прерафаэлитовъ» подготовляетъ почву для дальнѣйшихъ исходовъ, и вслѣдъ за ними приходятъ другіе художники, въ творчествѣ которыхъ итальянизмъ выявляется болѣе опредѣленнымъ образомъ и въ болѣе непосредственной передачѣ. «Первые недвусмысленные насадители итальянизма» въ Испаніи принадлежатъ главнымъ образомъ Валенсіи, и это вполнѣ понятно, ибо послѣдняя находилась въ самомъ тѣсномъ торговомъ общеніи съ торговыми городами Апеннинскаго полуострова, и черезъ нее проникли и въ Севилью элементы итальянской культуры. Въ Валенсіи мы застаемъ наиболѣе выдающагося итальянскаго переселенца, уроженца Реджо, Паоло да Лекадія[10], научившаго, между прочимъ, испанскихъ живописцевъ пользоваться благородными формами древней архитектуры, и здѣсь же работаютъ два художника испанскаго возрожденія, Феррандо Льяносъ и Феррандо Іаньесъ, въ которыхъ вполнѣ выразились и мощь и зрѣлость.

Оба мастера выдаютъ сильную зависимость отъ Винчи, а Феррандо де Льяносъ можно даже безъ натяжки зачислить въ одну группу съ «рабскими подражателями» Леонардо, Бернардино де Конти и Марко д'Оджоно. Однако, эта черта служитъ скорѣе «къ чести» испанскихъ мастеровъ, [illegible] она показываетъ, что имъ вполнѣ удалось отдѣлаться отъ «провинціализма», усвоить себѣ новую изощренную систему формъ, плавную сдержанность линій, уравновѣшенность массъ, ритмъ движенія, прелесть панорамныхъ пейзажей, наконецъ, все техническое великолѣпіе школы, которая, по всей справедливости, считалась высшимъ достиженіемъ своего времени. При этомъ

кисти принадлежатъ и боковыя створки триптиха Вермехо въ Акви (см. примѣч. 3).

[9] О португальскихъ живописцахъ мы говорили въ т. I, стр. 248; тамъ же приведена важнѣйшая литература о португальской школѣ.

[10] Предшественникомъ Паоло въ Валенсіи былъ Dello di Nicola, умершій въ 1471 г., не успѣвъ начать работы по возобновленію росписи стѣнъ собора, пострадавшаго отъ пожара 1469 г.; въ 1472 г. кардиналъ Борха (по-итальянски Борджіа, впослѣдствіи папа Александръ VI), назначенный архіепископомъ Валенсіи, привозитъ съ собою двухъ итальянцевъ: Paolo de San Leocadio (изъ окрестностей Реджо) и неаполитанца Francesco Pagano. Обоими мастерами исполнены фрески (оконч. въ 1481 г.) на сводѣ «Коро» собора; въ 1493 г. мы узнаемъ, что «Пабло» женится на Изабеллѣ де Лопецъ; въ 1501 г. онъ пишетъ большой ретабль съ «Семью радостями Маріи» въ коллегіальной церкви Гандіи (для герцогини — вдовы старшаго сына Александра VI); съ 1507 г. онъ состоитъ на постоянной службѣ у герцогини; въ 1513 г. Паоло исполняетъ двѣнадцать большихъ картинъ (на полотнѣ) для собора Валенсіи, кромѣ того, сохранилась картина мастера, написанная имъ для монастыря Santa Clara въ Гандіи. На ряду съ элементами ферраро-болонскаго характера, у Паоло замѣчаются черты, напоминающія художниковъ Пьемонта.

[11] Возможно, что Ferrando de Llanos тотъ самый художникъ, который въ 1505 г. подъ прозвищемъ «Ferrando Spagnuolo» упомянутъ среди учениковъ Винчи во Флоренціи. Въ 1507 г. оба Феррандо въ Валенсіи берутся исполнить живопись створокъ новаго ретабля для собора (шесть сценъ «Житія Богородицы» и шесть картинъ, изображающихъ ея «Радости»); впослѣдствіи Льяносъ переселяется въ Мурсію, гдѣ имъ написанъ образъ «Обрученіе Богородицы» для собора (1516 г.); съ 1515 по 1520 г. онъ занятъ створками большого ретабля для того же собора, законченными его сыномъ (?) Andrés de Llanos, написавшимъ еще одинъ ретабль для собора въ 1545 году. Феррандо де Льяносъ приписываютъ, кромѣ ретабля въ Валенсіи, восемь картинъ ретабля въ Каравакѣ (1521 г.) и «Рожденіе св. Іоанна Крестителя» въ церкви Монсеррате въ Орихуэлѣ. — См. E. Bertaux «Le retable [illegible]» въ «Gazette des Beaux Arts», 1907, и его же «Les peintres Ferrando et Andres de Llanos à Murcie» тамъ же, 1908, I.

интереснѣе изъ этихъ двухъ валенсійцевъ начала XVI вѣка тотъ, который обнаруживаетъ, при первоVразрядныхъ школьныхъ достоинствахъ, и большую самостоятельность, что, главнымъ образомъ, у Феррандо де Іаньеса проявляется въ его непреодолимой склонности къ реализму[12].



П. Берругуете. Аутодафе св. Доминика. Прадо. Мадридъ

Именно благодаря этой чертѣ реализма, Іаньесъ въ то же время представляется первымъ истинно испанскимъ національнымъ художникомъ, настоящимъ предвѣстникомъ Риберы и Веласкеца. Былъ ли онъ самъ въ ученіи у Винчи, въ этомъ можно сомнѣваться, но что онъ зналъ произведенія какъ великаго флорентинца, такъ и другихъ наиболѣе «правдивыхъ» итальянскихъ художниковъ, это становится очевиднымъ при взглядѣ на любую его картину. Мѣстами припоминается фра Филиппо и фра Карневале, мѣстами другіе «натуралисты кватроченто», мѣстами Бельтраффіо, но при этомъ нигдѣ мы не найдемъ у Іаньеса прямыхъ заимствованій. Мастеръ выучился лишь благодаря ихъ примѣру смотрѣть на природу, но выборъ въ ней того, что ему было нужно, онъ дѣлалъ самъ, безъ оглядки, искренно и просто подходя къ задачамъ. Его изображенія Младенца достойны самого Винчи (а того же не скажешь ни про Оджоне, ни про Креди): такъ много въ нихъ жизни при сохраненіи изумительной красоты формъ и движеній. Его пастухи — глубоко трогательныя, выхваченныя прямо съ полей фигуры, полныя молитвеннаго экстаза передъ Чудеснымъ, его воскресшій Христосъ дышитъ здоровьемъ и силой. При этомъ изумительно то мастерство, съ которымъ передаетъ Іаньесъ предметы «мертвой натуры», архитектуру, одежды, [illegible] животныхъ, всюду со строгимъ знаніемъ разрѣшая задачи перспективы, прео-

[illegible] которaго также [illegible] идентифицировать съ упомянутымъ ученикомъ Винчи, отправился по окон[illegible] въ соборъ [illegible] [illegible] въ соборѣ [illegible] капеллѣ [illegible] семьи А[illegible] находится два превосходныхъ ретабля, носящихъ имя [illegible] 1520 [illegible]. Іаньесу мы рѣшаемся приписать кромѣ того [illegible] красивый образъ «Св. Косьма» въ собраніи И. [illegible] Остроухова въ Москвѣ.

[illegible] между [illegible] величиною [illegible] въ размѣрахъ фигуръ. [illegible] торый примитивизмъ Іанеса [illegible] лишь въ томъ, что [illegible] композиціи у него не [illegible] между собой связаны и еще въ томъ, что [illegible] щеніе Іанеса чрезмѣрно рѣзко и однообразно [illegible] рисуетъ его въ качествѣ «предтечи натурализма» и что объясняется склонностью мастера къ нарочитой пластичности образовъ [illegible].

Нѣкоторыя черты Іанеса унаслѣдовалъ его ученикъ Висенте Хуанъ Масипъ, не нашедши однако въ себѣ силъ идти вполнѣ самостоятельнымъ путемъ и постоянно пріобрѣтать новыя знанія на изученіи натуры, а предпочитавши болѣе легкій способъ — пользованіе «прописями». [illegible] пользованіемъ готовыми формулами отличался и сынъ Масипа — Хуанъ Хуанесъ, получившій за эту черту прозвище «испанскаго Рафаэля», дававшееся, съ большимъ или меньшимъ основаніемъ, всѣмъ образцовымъ схоластамъ и рабскимъ подражателямъ [11]. Вообще же послѣ блестящаго выступленія [illegible]

Наклонность испанскихъ живописцевъ къ чрезвычайной пластичности объясняютъ всевозможнымъ образомъ. Нѣкоторые даже видѣли въ этомъ желаніе «преодолѣть потемки» готическихъ соборовъ съ ихъ расписными стеклами. На самомъ дѣлѣ, въ этой чертѣ скорѣе сказывается необычайная «близость къ религіи», желаніе войти въ какія-то «непосредственныя сношенія» съ дѣйствующими лицами священнаго писанія и святыхъ легендъ, потребность какъ бы касаться ихъ, ощущать ихъ тѣло. При исключительной яркости воображенія испанскихъ художниковъ, это имъ давалось сравнительно легко и, во всякомъ случаѣ, безъ малѣйшей натяжки. Аналогичное явленіе мы находимъ и въ испанской скульптурѣ, во многихъ отношеніяхъ опередившей живопись. Ничто такъ не характерно для Испаніи, какъ тѣ сложныя, полныя драматизма группы, съ чрезвычайнымъ искусствомъ раскрашенныя въ «натуральныя краски», которыя очень часто замѣняютъ картины среди преувеличенно пышныхъ каменныхъ и деревянныхъ узоровъ многоэтажныхъ ретаблей. Эти «церковные паноптикумы» не имѣютъ въ себѣ ничего безвкуснаго, несмотря на то, что святые плачутъ стеклянными слезами и обливаются до полной иллюзіи имитированной кровью. Очевидно, религіозное чувство было и въ этихъ случаяхъ сильнѣе, нежели всѣ рецепты «хорошаго вкуса», и совершало одно изъ тѣхъ свойственныхъ ему «чудесъ», которыя опровергаютъ благоразумныя теоретическія построенія. Наиболѣе характерны для Испаніи XV вѣка слѣдующіе скульпторы: Gil de Siloe и Diego de la Cruz, авторы сказочно узорчатыхъ ретаблей и гробницъ въ «картузѣ» близъ Бургоса и въ соборѣ того же города, неизвѣстный авторъ ретабля въ San Nicolas тамъ же, [illegible] Pedro Millan, Matias Bonafe, рѣзавшій хоровыя сидѣнія въ барселонскомъ соборѣ [illegible] г., Maestro Rodrigo, которому принадлежатъ барельефы на хоровыхъ сидѣньяхъ въ Толедскомъ соборѣ [illegible] г., Damian Forment, авторъ гробницы Валенсіи въ [illegible]. Ранній ренессансъ «платерескный стиль» представляютъ въ Испаніи скульпторы [illegible] Vigarni, родомъ изъ Бургундіи, въ Гранадѣ, въ Толедо и Бургосѣ, каталонцы Bartolomé Ordoñez въ Алькалѣ и Гранадѣ. «Полный ренессансъ» водворяется въ испанской скульптурѣ, до его появленія въ живописи, въ работахъ Alonso Berruguete (1480—1561 г.), Diego de Siloe, Andres de Najera и особенно въ произведеніяхъ болѣе значительнаго въ качествѣ скульптора, нежели живописца, мощнаго Gaspar'a Becerra [illegible] ретабль въ соборѣ въ Асторгѣ. — Эпохѣ полнаго расцвѣта испанской скульптуры соотвѣтствуетъ опять-таки творчество «классиковъ испанской скульптуры» Gregorio Hernandez [illegible] 1566—1636 г.) и Juan Martinez Montañes 1564—164[illegible]. Далѣе идутъ: Алонсо Кано, котораго мы встрѣтимъ среди живописцевъ, Pedro de Mena, J. Gines и знаменитый Pedro de Roldan (1624—1700 г.). Въ высшей степени характерно для испанскаго искусства еще то, что лучшіе живописцы: Алехо Фернандецъ, Греко, Пачеко, Кано, Вальдесъ-Леаль и др. — не гнушались раскрашивать статуи, исполненныя ихъ товарищами.

[11] Старшій Масипъ — Vicente Juan, ученикъ Іанеса — родился около 1490 г., умеръ до 1550 г. Главнѣйшимъ произведеніемъ мастера является нынѣ разрозненный ретабль въ соборѣ Сегорба. Мастеру приписываютъ въ Эрмитажѣ два довольно ординарныхъ церковныхъ образа. Считается, что сынъ Висенте, Juan de Juanes Macip, побывалъ въ Италіи и даже былъ ученикомъ Рафаэля; на самомъ дѣлѣ, въ годъ смерти послѣдняго Хуану было не больше тринадцати лѣтъ, а съ тѣми элементами итальянскаго возрожденія, которые мы у него находимъ, онъ могъ познакомиться посредствомъ гравюръ, а также изъ произведеній обоихъ Фернандо. Умеръ Хуанъ де Хуанесъ 21 декабря 1579 г. въ окрестностяхъ Бокаиренте. [illegible] численныя произведенія мастера украшаютъ музей Валенсіи и мадридскій Прадо. Портреты Хуана [illegible] превосходятъ [illegible]. Мастеръ приписывается [illegible] стосъ. Вѣеръ [illegible] Л. М. Лейхтенбергскаго [illegible] сынъ Хуана-де-Хуанеса [illegible] живописцемъ; онъ еще работалъ въ 1610 г.

Феррандо въ испанской живописи замѣчается затянувшійся на десятки лѣтъ періодъ какого-то застоя. Но этотъ перерывъ оказался скорѣе въ пользу всей школы въ цѣломъ: за эти годы и произошло методическое усвоеніе новыхъ формъ цѣлымъ поколѣніемъ.

Уже замѣчательны «школьныя» достоинства Хуана Хуанеса, но еще замѣчательнѣе мастерское владѣніе формами итальянскаго ренессанса въ нѣкогда прославленныхъ работахъ севильца Луиса де Варгаса, бывшаго на двадцать лѣтъ старше Хуана и имѣвшаго возможность изучить живопись въ Римѣ подъ руководствомъ Перино дель Ваги [15]. Правда, въ Италіи Варгасъ прошелъ бы незамѣченнымъ въ тѣни мастеровъ второго разряда: Россо, Сальвіати, Дочено, Вазари [16], Кампи и т. п. Но для Испаніи онъ означаетъ громадный шагъ впередъ, и, глядя на его картины, становится непонятнымъ, почему не къ нему обратились Карлъ V и Филиппъ II, съ большимъ трудомъ выписывавшіе для росписи своихъ дворцовъ такихъ же (и даже менѣе искусныхъ) «академиковъ» изъ Италіи. Въ то же время присутствіе такого мастера въ Испаніи наводитъ на мысль, что селившіеся здѣсь нидерландцы могли получать и въ Испаніи то художественно-гуманистское образованіе, за которымъ большинство ихъ соотечественниковъ ѣздили въ Италію. Варгасъ



Луисъ де [illegible] Явленіе Богородицы праотцамъ [illegible] Севилья. Соборъ

[15] Luis de Vargas, сынъ живописца, родился согласно Пачеко, въ 1502 г., ученикъ нѣкоего Бэрреры, позже — въ Италіи, гдѣ онъ пробылъ въ два пріема двадцать лѣтъ, — Перино дель Ваги. Надо впрочемъ, замѣтить, что всѣ эти свѣдѣнія, сообщаемыя старыми историками, нуждаются въ документальномъ подтвержденіи, тѣмъ болѣе, что пребываніе мастера въ Севильѣ установлено лишь съ 1541 г., а первое его достовѣрное произведеніе «Рождество Христово» въ Севильскомъ соборѣ — относится къ 1555 г. Того же года были [illegible] впослѣдствіи и извѣстныя намъ по описаніямъ Пачеко фрески въ монастырѣ S. Pablo. Къ 1561 г. относится наиболѣе популярная изъ картинъ мастера — «Явленіе Богородицы праотцамъ» въ соборѣ; въ 1563 г. онъ исполнилъ фрески на фасадѣ [illegible] собора, къ 1564 г. относится [illegible] въ S. Maria la Blanca; еще одинъ изъ шедевровъ Варгаса — фреска «Страшный судъ» въ «Misericordia» — до насъ не дошелъ. Умеръ мастеръ въ 1568 г. — Варгасъ отличался крайней набожностью и былъ виртуозомъ на лютнѣ; поэтъ Лопецъ Малаверъ называетъ въ одномъ изъ своихъ сонетовъ Варгаса «Monarca universal de la Pintura». См. Tubino «El juicio final de Luis Vargas» въ «Museo Español de antigüedades»; A. L. Mayer «Die Sevillaner Malerschule» стр. 71 и его же статью въ «Monatshefte f. Kstwsft.», 1910, III, 12.

[16] Композиція популярной картины Варгаса «Явленіе Богородицы праотцамъ» заимствована съ картины Вазари, извѣстной по гравюрѣ Томассена. Характерно для чисто-формальныхъ исканій того времени, что картина эта прославилась, главнымъ образомъ благодаря [illegible] образцово исполненной ногѣ Адама и отсюда получила свое прозвище «La Gamba».

[illegible] свободно вмѣстило все, что онъ высмотрѣлъ у римскихъ, флорентинцевъ и венеціанцевъ. Но уже то замѣчательно, что этотъ [illegible] стояніе выбраннаго сдѣлано имъ съ большимъ толкомъ и со свободой.

Среди многочисленныхъ нидерландцевъ, работавшихъ въ Испаніи, [illegible] большаго вниманія заслуживаетъ Петеръ де Кемпенаръ, болѣе извѣстный подъ своимъ испанизированнымъ именемъ «Педро Кампанья»[17]. Этотъ мощный и страстный реалистъ успѣлъ до своего прибытія въ Андалузію посѣтить Болонью и Римъ, но, обратно своему пребыванію въ Испаніи, онъ обязанъ тѣмъ, что въ немъ мы не находимъ и слѣда схоластичной робости, что онъ весь отдался своему темпераменту, стремительности и страсти. Въ своемъ знаменитомъ «Снятіи со Креста» (нынѣ въ соборѣ Севильи) Петро [illegible] мастерски и свободно пользуется реминисценціями того, что онъ видѣлъ въ Италіи, что и въ голову не можетъ придти упрекнуть художника въ [illegible]ражательности[17]. Совершенно геніально задумана на этой картинѣ группа [illegible] плачущихъ женъ, столпившихся вокругъ оцѣпенѣвшей въ какомъ-то [illegible] номъ экстазѣ Богоматери, слѣдящей за тѣмъ, какъ ученики Ея [illegible] скаютъ бездыханное, но еще напоминающее жизнь Тѣло Христа [illegible] фортиссимо способно было не только въ дни Кемпенара произвести [illegible] чатлѣніе, не имѣющее себѣ равныхъ, но и сто лѣтъ спустя, въ самый [illegible] таръ барокко, оно властно захватывало душу. Такъ, разсказываютъ, что [illegible] рильо имѣлъ обыкновеніе молиться предъ этой картиной, и однажды [illegible] настолько углубился въ ея созерцаніе, что сакристанъ, обходившій церковь [illegible]

[17] [illegible] въ испанской передачѣ [illegible], родился въ 1503 г. въ Брюсселѣ, согласно Пачеко — въ 1500 г.; неизвѣстно, чьимъ онъ былъ ученикомъ; въ 1529 г. онъ въ Болоньѣ и въ слѣдующемъ году принимаетъ участіе въ приготовленіяхъ къ «Тріумфу» Карла V. Въ это время онъ покровительствовалъ кардиналъ Гримани; затѣмъ онъ переѣзжаетъ изъ Рима въ Севилью, гдѣ застаемъ мастера съ 1537 г. уже работающимъ для собора [illegible] органа [illegible] Кампанья жилъ въ Кордовѣ въ 1537—1538 г. [illegible] «Снятіе со Креста» [illegible] въ соборъ [illegible] въ 1551 г. работаетъ для монастыря [illegible], въ 1554 и въ 1555 г. [illegible] рисунки [illegible] въ соборѣ въ 1555 г. съ [illegible] Педро пишетъ «Retablo de Mar[illegible]» для собора; среди прочихъ картинъ — [illegible] совершенно [illegible] «О[illegible] [illegible]» въ 1556 г. мастеръ выдаетъ замужъ свою дочь, поэтому случаю была составлена [illegible] богатаго приданаго [illegible] въ 1561 г. онъ работаетъ надъ «[illegible]» [illegible] Кристова [illegible] работой Педро въ Севильѣ былъ [illegible] 1561—1562 г. [illegible] потрясающій мѣстныхъ художниковъ [illegible] Педро [illegible] въ 1562 г. переселяется обратно [illegible] въ 1563 г. мы уже застаемъ его въ Брюсселѣ въ качествѣ директора [illegible] туры; въ то же время онъ состоитъ [illegible] инженеромъ при герцогѣ Альба [illegible] Педро еще посылалъ картины въ Севилью [illegible] мастеръ на вершинѣ славы въ 1580 — [illegible] названныхъ произведеній Кампанья [illegible] большой образъ «Св. Георгія и [illegible]» въ S. [illegible] большой [illegible] образъ «[illegible]» въ S. [illegible] de[illegible], большой образъ въ [illegible], подписной ретабль въ [illegible] превосходное «Снятіе со Креста» въ музеѣ [illegible] происходитъ изъ севильской церкви S. [illegible], нѣсколько картинъ [illegible] относящіяся къ 1540 — 1547 и къ 1561—1568 г. въ церквахъ [illegible], въ Ротѣ [illegible] Берлина и Бухареста. Въ Россіи [illegible] приписывается исключительной красоты триптихъ «Распятіе» въ собраніи гр. Е. В. Шуваловой (воспроизведенъ нами въ «Худ. Сокровищахъ Россіи» 1902 г.). — Сынъ Педро, Juan de Campaña, писавшій цвѣты, остался послѣ отца въ Севильѣ. Педро славился и своими знаніями въ архитектурѣ, перспективѣ, астрономіи [illegible] умѣніемъ владѣть оружіемъ, а также мастерствомъ въ скульптурѣ.

[17] [illegible] «Снятія со Креста» напоминаетъ рисунокъ Рафаэля [illegible] гравюрѣ Маркантона.



Педро Кампанья. Снятие со Креста. Севильский соборъ.

передъ ея закрытіемъ, пытались «разбудить его». На вопросъ, что онъ одинъ дѣлаетъ въ опустѣвшей церкви, художникъ, не сводя глазъ съ образа, отвѣтилъ: «Я жду, пока эти святые мужи не кончатъ свое дѣло и не опустятъ моего Господа на землю»[1].

Обсужденіе творчества Педро Кампаньи привело насъ къ серединѣ XVI вѣка. Въ это время гоститъ въ Испаніи и другой первоклассный нидерландскій живописецъ — Антоніо Моро (о немъ мы будемъ говорить въ нашей книгѣ о портретѣ), благодаря вліянію котораго возникаетъ группа превосходныхъ испанскихъ придворныхъ портретистовъ съ Санчецомъ Коэльо и Пантохой во главѣ. Къ серединѣ же вѣка относится и расцвѣтъ дѣятельности одного изъ самыхъ характерныхъ испанскихъ религіозныхъ живописцевъ — Луиса Моралеса[2].

Въ Италіи «божественнымъ» называютъ Рафаэля, въ Испаніи того же прозвища «El Divino» удостоился ограниченный фанатикъ, неустанно повторявшій однѣ и тѣ же иконы «Страждущаго Христа», «Скорбящей Богоматери» — и въ этомъ противопоставленіи, по справедливому замѣчанію [illegible], какъ-то сразу видишь глубокую пропасть, отдѣляющую духъ [illegible] духа Италіи эпохи ренессанса. Но было бы ошибкой считать, что искусство церковника Моралеса есть отрицаніе классическихъ каноновъ и [illegible]висимости отъ этого слѣдуетъ во всей испанской живописи видѣть [illegible] отрицаніе античныхъ идеаловъ. Не говоря уже о чисто внѣшнихъ (тщательно [illegible]дѣленныхъ) признакахъ принадлежности Моралеса къ плеядѣ послѣдователей флорентинцевъ XVI вѣка, мы на его примѣрѣ должны вспомнить, что разрывъ со средневѣковьемъ, съ «готикой» (въ чемъ является главный смыслъ искусства ренессанса) вовсе не означалъ непремѣнно возвращенія къ той языческой радостности, которая намъ представляется самой сутью міросозерцанія эллиновъ и о которой вѣщали многіе итальянскіе художники. Самые мужественные и сильные умы эпохи возрожденія искали въ древности иного, образцы чего они видѣли въ желѣзной мощи римлянъ, въ выдержанной стр[illegible]

[1] Изъ другихъ нидерландскихъ живописцевъ, живущихъ въ XVI в. въ Испаніи, особенная [illegible] заслуживаетъ [illegible] [illegible] въ церкви S. Pedro [illegible] [illegible] Antonio Moro (см. Henri Hymans, Antonio Moro, Bruxelles, 1910 г.). Въ Испаніи же [illegible] можетъ быть, и самъ великій нидерландскій примитивистъ (см. т. I, стр. [illegible]).

[2] [illegible] XVI в. [illegible] въ Валенсіи или въ Толедо. [illegible] 1586 г. [illegible] Филиппа II [illegible] 1586 г.), въ [illegible]

сти византійцевъ и въ чистотѣ первыхъ христіанъ. И Лютеръ и Лойола мечтали повернуть исторію къ какимъ-то ея источникамъ, обновиться въ свѣжести и строгости «апостольскаго времени» — безъ всякой при этомъ мысли о сладостномъ упоеніи жизнью, о культѣ жизнерадостныхъ божествъ. Вообще еще вопросъ не рѣшенъ, въ чемъ больше духа античнаго Рима: въ суровой ли контръ-реформаціи, въ «іезуитизмѣ» или въ радостномъ пѣснопѣніи Рафаэля и его школы.

Аскетизмъ Моралеса можетъ, на поверхностный глазъ, казаться «готическимъ», но тѣмъ его искусство и отличается отъ «аскетизма» какого-нибудь Рожеванъ деръ Вейдена (и даже отъ Кампаньи), что въ немъ мы не найдемъ и слѣда присущей фламандцамъ душевной мягкости и проистекающей отъ нея теплоты. Небольшія иконы Моралеса дышатъ тѣмъ же суровымъ величіемъ, какимъ исполнены гигантскія фрески Буонарроти и о какомъ говоритъ любая римская развалина. И это искусство есть подлинный возвратъ къ античности подлинный продуктъ возрожденія. Моралесъ удалившійся совершенно отъ «германскаго средневѣковья», отъ «готики» и [illegible] свою національную сущность [illegible] національный языкъ означаетъ поворотъ къ латинизаціи, но только въ немъ это обращено [illegible] подъ знакомъ церковнымъ, монастырскимъ, почти военной дисциплины. Живописнаго наслажденія картины [illegible] не даютъ, но чтобы [illegible] религіозность того времени нѣтъ документовъ болѣе выдержанныхъ, болѣе цѣльныхъ. Самый холодъ красокъ Моралеса, склонность художника къ какой-то сладкой полированной чернотѣ [illegible] характерны. Отъ этого унылаго ограниченнаго искусства вѣетъ холодомъ монастырскихъ или казарменныхъ коридоровъ [illegible] римскаго кесаря Карла, такъ и его жестокаго сына Филиппа было именно



(Моралесъ. Богоматерь съ Младенцемъ. [illegible])

превратить христіанскій міръ въ одну огромную казарму, поставленную подъ объединенную власть церкви и государства.

Эта задача жизни Филиппа, вполнѣ достойная внука Фердинанда и Изабеллы, нашла себѣ монументальное выраженіе въ сооруженіи испанскаго Эскуріала, относительно котораго затрудняешься сказать, что это такое: дворецъ, монастырь, мавзолей или казарма.[21] Но вотъ что несомнѣнно: эта огромная «глыба гранита» есть подлинный и вдохновенный памятникъ искусства, это цѣльный организмъ, имѣющій свою душу, страшную и возвышенную. Великая задача соединенія церкви и государства, насильственнаго спасенія душъ, насильственнаго утвержденія Царствія Божьяго, осуществленія того, что милліоны людей и ихъ грозные вожди видѣли въ молитвѣ «да будетъ воля Твоя» — это все нашло себѣ выраженіе въ Эскуріалѣ, въ этомъ «Палатинѣ католицизма», въ этомъ продуктѣ возрожденной римской идеи государственной религіи и полной налаженности жизни.

Филиппъ II нашелъ для созданія Эскуріала двухъ геніальныхъ архитекторовъ и двухъ геніальныхъ скульпторовъ, — и на этомъ онъ могъ бы успокоиться, ибо такое сооруженіе, какъ Эскуріалъ, только и должно состоять изъ камня и металла, тогда какъ всякія прельщенія красокъ въ немъ кажутся почти неумѣстными. Тѣмъ не менѣе, до созданія музея Прадо въ Мадридѣ, именно въ Эскуріалѣ были собраны самыя изумительныя сокровища коллекціи Карла V и Филиппа. Нужно только замѣтить, что эти картины лучшихъ итальянскихъ мастеровъ (и среди нихъ дивныя созданія Тиціана и Тинторетто) украшали, главнымъ образомъ, дворцовые апартаменты замка-монастыря, частью интимныя комнаты короля, библіотеку и сакристіи, тогда

---

[21] Своимъ возникновеніемъ Эскуріалъ обязанъ обѣту, данному Филиппомъ II во время битвы при Сенъ-Кантенѣ, происходившей въ день св. Лаврентія, 10 августа 1557 г. Возымѣвъ идею соорудить замокъ, который служилъ бы одновременно и монастыремъ, Филиппъ II слѣдовалъ лишь примѣру своего дѣда, создавшаго нѣчто аналогичное при монастырѣ доминиканцевъ въ Авилѣ. Новый монастырь имени «San Lorenzo de la Victoria» былъ предоставленъ іеронимитамъ. Мѣсто выбрано на склонѣ Сьерры Гвадаррамы — около селенія Эскуріалъ. 30 ноября 1561 г. приступили къ приготовительнымъ работамъ, сначала подъ руководствомъ Juan Bautista изъ Толедо, работавшаго до 1559 г. въ Неаполѣ. 9 мая 1563 г. произошла закладка. Въ 1567 г. первый зодчій умеръ, успѣвъ, однако, положить фундаментъ; нѣкоторыя измѣненія въ планъ были внесены толедскимъ монахомъ Antonio de Villacastin; короткое время велъ постройку уроженецъ Бергамо, живописецъ Джованни Баттиста Кастелло († 1569). Наконецъ, былъ приглашенъ Juan Herrera, [illegible] прежде чѣмъ стать архитекторомъ, [illegible] сначала въ Брюсселѣ и потомъ въ Италіи. Херрера былъ выдающимся математикомъ и инженеромъ, и это какъ нельзя болѣе подходило къ той строго-аскетической художественной задачѣ, которая ему досталась; это же сказалось на образованіи въ Эскуріалѣ цѣлаго математическаго факультета, перенесеннаго въ 1582 г. въ Мадридъ. Въ 1574 г. перевезены въ Эскуріалъ гробы королевскихъ родителей и предковъ; въ 1577 г. вспыхнула забастовка среди толпы рабочихъ. 13 сентября 1584 г. архитектурныя работы были закончены, кромѣ крыла надъ церковью, которое было достроено лишь въ 1654 г. Самъ Филиппъ II принималъ дѣятельное участіе въ обсужденіи плановъ. — Среди скульпторовъ, работавшихъ надъ декорированіемъ Эскуріала, главная роль принадлежала обоимъ Леони и Джакомо да Трецо. [illegible] Andrés Ximénez [illegible] Fernando-y Sanchez «Guia historica y descriptiva de Monasterio de San Lorenzo», Madrid, 1904; P. F. J. [illegible] Escorial, la mas ricas en detalles de cuantas se han publicados, Arreglada por D. M. San [illegible] Pereles, 1881. — P. [illegible]

какъ самая церковь и въ [illegible] галереи и хоры, въ которыхъ текла жизнь монаховъ, [illegible] получили [illegible] болѣе [illegible] съ архитектурой и подчиненное ей убранство. Филиппъ II обратился было за помощью къ двумъ [illegible] художникамъ своего времени: къ Веронезе и къ Греко. Но первый, понявъ, что такая задача не его дѣло, отклонилъ лестное предложеніе могущественнѣйшаго изъ государей, а второй, поставивъ въ Эскуріалъ свое «Мученіе св. Маврикія», потерпѣлъ горькую неудачу. Фанатикъ Филиппъ II не принялъ произведенія фанатика Греко. Его испугало то, что въ пламенномъ творчествѣ греко-венеціанца выказало слишкомъ вольный характеръ, чрезмѣрно свободное обращеніе съ Божественнымъ. Для того, чтобы угодить королю и архитекторамъ, [illegible] строгое убранство и въ монастырской половинѣ Эскуріала, надлежало при образцовомъ мастерствѣ быть вполнѣ подчиненнымъ требованіямъ школьной дисциплины, не отличаться яркой индивидуальностью, не говорить своихъ словъ, исполнять всѣ велѣнія руководителей [illegible] и во всемъ уходить на второй планъ, стушевываться.

Главныя роли среди итальянцевъ, [illegible] для украшенія Эскуріала, принадлежатъ знакомымъ уже намъ генуэзцу [illegible] Камбіазо и его помощнику Тавароне, ломбардо-болонцу Пеллегрино Тибальди и урбинцу Федериго Цуккаро. Однако [illegible] состояли [illegible] съ суровыми условіями испанской жизни, и [illegible] изъ нихъ не прожилъ болѣе четырехъ лѣтъ при дворѣ Филиппа [illegible], а Федериго Цуккаро показался королю настолько неумѣлымъ, что часть его работъ онъ повелѣлъ уничтожить). Лишь менѣе даровитымъ мастерамъ удалось акклиматизироваться въ Испаніи и даже заразиться нѣкоторыми особенностями мѣстнаго искусства. Къ нимъ принадлежатъ оба Кардучи [1] и всѣ

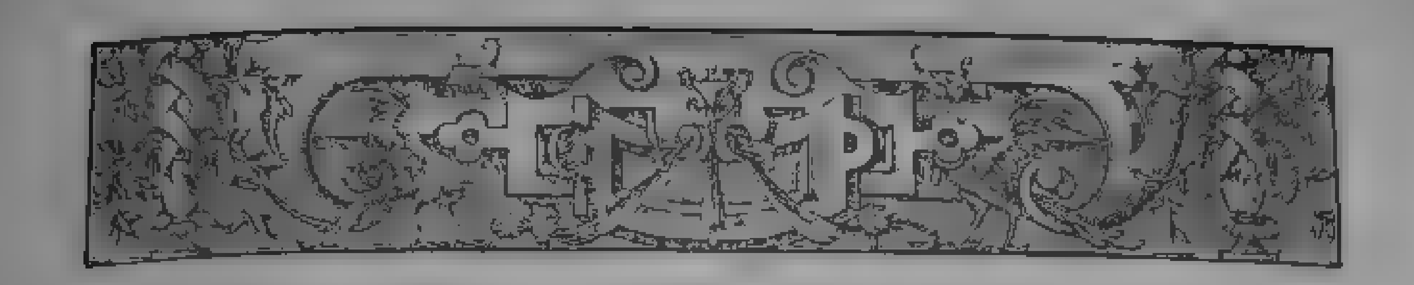
[1] Старшій изъ братьевъ Кардучи, Бартоломео, родился въ 1560 г. во Флоренціи, ученикъ Федериго Цуккаро, за которымъ онъ и послѣдовалъ въ 1585 г. въ Испанію; умеръ Бартоломео въ 1608 г. Шедевромъ мастера считается «Снятіе со Креста» въ мадридской церкви San Felipe Real; ему же принадлежитъ значительная часть декоровки залы библіотеки въ Эскуріалѣ. Младшій братъ Кардучи, Винченцо, испанизировавшійся въ «Vicente Carducho», родился въ [illegible] г. во Флоренціи; [illegible] современникомъ въ Испаніи, онъ вполнѣ проникся испанской культурой. Принявъ послѣ смерти брата на себя окончаніе декораціи Прадо, онъ [illegible] событій изъ царствованія Карла V, изобразилъ [illegible] въ 1626 г. [illegible] берется написать пятьдесятъ четыре [illegible] картины для [illegible] въ Паулярѣ; часть ихъ теперь въ Національномъ музеѣ; кромѣ того, имъ написана серія [illegible] [illegible], а также [illegible] картина съ [illegible] изъ современ[illegible] для дворца Буэнъ Ретиро. Умеръ В. Кардучо въ Мадридѣ въ 1638 г. Большой популярностью пользовалось теоретическое сочиненіе мастера: «Diálogos de la Pintura», опередившее нѣсколькими годами трудъ Пачеко. Идеи Кардучо принадлежатъ къ крайностямъ академизма; онъ видитъ въ картинахъ [illegible] лишь прекрасные эскизы и рекомендуетъ изученіе Микель-Анджело, при чемъ позволяетъ въ принципѣ [illegible] натуры. — Кромѣ упомянутыхъ произведеній, [illegible] нѣсколько картинъ Висенте Кардучо въ Прадо и образъ «Экстазъ св. Антонія» въ Эрмитажѣ (1631 г., изъ церкви [illegible] въ Мадридѣ). Близко къ Кардучо стоитъ [illegible] [illegible] — 1642, сынъ [illegible] Патрисіо Кахеса, придворнаго живописца Филиппа II. Кисти Эугеніо принадлежатъ сухія [illegible] по своему отношенію къ реализму картины Прадо: «Высадка англичанъ въ Кадисѣ 1625 г.», служившая, какъ и [illegible] картина Кардучо въ томъ же музеѣ, украшеніемъ «Зала Королевствъ» въ Буэнъ Ретиро.

при Рици. Въ то же время [illegible] поручиться [illegible] руководствомъ Филиппа II и [illegible] коренной [illegible] глухонѣмой Наваррете [illegible], въ [illegible] (въ [illegible] понятомъ) подражавшій Тиціану[30].

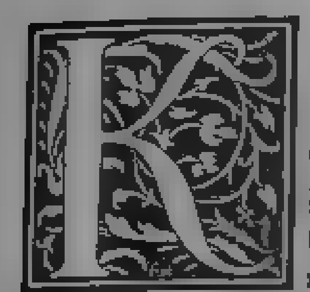


[29] О братьяхъ [illegible] Цуккаро [illegible] — значительная роль въ [illegible] работахъ для [illegible] Филиппа II и Филиппа III [illegible] умеръ въ 1600 г.

[30] [illegible] Fernandez Navarrete изъ Logroño (род. около 1526 г.) [illegible] за свою [illegible] Mudo и [illegible] (полное сходство съ Тиціа[illegible] Ticiano español». На самомъ дѣлѣ, [illegible] Наваррете [illegible] [illegible] академизма [illegible] Фра[illegible] и [illegible] [illegible] службу ко двору въ 1561 г.; [illegible] 1568 г. онъ назначенъ [illegible] живописцемъ; одно время Наваррете живетъ и работаетъ въ Логроньо; съ 1571 г. онъ снова въ Эскуріалѣ въ качествѣ живописца и реставратора картонъ; въ 1576 г. онъ пишетъ [illegible] алтарь для церкви монастыря, но преждевременная болѣзнь не позволяетъ ему выполнить всего заказа: мастеръ переселяется [illegible] Сеговію и оттуда въ [illegible] гдѣ онъ и умираетъ 28 марта 1579 г. [illegible] пребываніе Наваррете въ Италіи [illegible] образованъ въ качествѣ ученика Тиціана [illegible] въ настоящее время сомнительнымъ [illegible] Наваррете могъ изучить [illegible] Мадрида [illegible] Карломъ V и Филиппомъ II [illegible] картинъ [illegible] Въ Эскуріалѣ сохраняются [illegible] На [illegible] 8 [illegible] «Рождество Христово», [illegible] «Христосъ [illegible] Авраамъ съ тремя ангелами [illegible] Прадо Наваррете представленъ [illegible] Эрмитажѣ одна [illegible] приписывають этому [illegible]



III



Къ концу вѣка въ испанской живописи начинаютъ обнаруживаться явные признаки близящагося расцвѣта. Съ 1576 года въ Толедо живетъ Греко, и во всѣ стороны отъ мастерской опальнаго художника въ опальной столицѣ расходятся по странѣ лучи его пламеннаго творчества. На первыхъ порахъ впрочемъ эти лучи будятъ лишь самыя впечатлительныя натуры, для которыхъ еще не вполнѣ удается разстаться съ прежней прикованностью. Два города, кромѣ Толедо, сыграли важнѣйшія роли въ завоеваніи художественной свободы и въ достиженіи зрѣлости въ испанской живописи: Севилья и Валенсія. Первая переборола въ себѣ увлеченіе итальянскимъ маньеризмомъ въ лицѣ Хуана де Руэласа, а немного позже Херреры Старшаго и, наконецъ, Сурбарана и Веласкеца. Валенсія же, городъ Ханьеса, дала Рибальту и Риберу. Прямыхъ слѣдовъ вліянія Греко за исключеніемъ творчества его учениковъ (Орренте, Тристана и Майно*) мы, пожалуй, не найдемъ, но все же громкіе отголоски его искусства звучатъ въ живописи двухъ создателей «севильской школы живописи» Руэласа и Херреры, и сильное впечатлѣніе оно произвело и на теоретика той же школы, на учителя Веласкеца — Пачеко.

Рибальта и Рибера въ Валенсіи, имѣвшей вообще постоянныя сношенія съ Италіей, были сравнительно мало задѣты вѣяніями, шедшими изъ Толедо, и обновленіе ихъ искусства произошло подъ болѣе непосредственнымъ вліяніемъ итальянской живописи, при чемъ въ Риберѣ съ особенной ясностью отразилось ученіе Караваджо. Надо при этомъ замѣтить, что эти два теченія — Греко и Караваджо — несмотря на огромную разницу въ характерѣ дарованій художниковъ, не означаютъ въ приложеніи къ испанской живописи что-либо взаимоисключающаго. Въ обоихъ случаяхъ мы встрѣчаемся съ непосредственнымъ восприятіемъ жизненныхъ впечатлѣній, а главное — съ рѣшительнымъ отказомъ отъ школьныхъ прописей.

Къ сожалѣнію, пути, которыми проникали вліянія Греко и Караваджо и разнородныя теченія «натурализма» въ широкомъ смыслѣ слова въ

*) Объ Орренте см. т. III, стр. 78; о Тристанѣ и Майно, упомянутыхъ также, мы говоримъ и ниже.

Испанію все еще не выяснены и едва ли когда-нибудь будутъ выяснены вполнѣ. Въ частности мы ничего не знаемъ о первыхъ сорока годахъ жизни Руеласа, о томъ, кто былъ его учителемъ, и дѣйствительно ли онъ бывалъ въ Венеціи [20]. На самомъ дѣлѣ, сходство Руеласа съ Тинторетто, на которомъ такъ настаиваютъ старинные историки и которое продолжаютъ видѣть и новѣйшіе изслѣдователи, очень условно. Напротивъ того, въ рядѣ отдѣльныхъ чертъ живописи мастера сказываются съ полной очевидностью отраженія искусства Греко, и особенно это становится замѣтнымъ въ тѣхъ, гдѣ мистическіе и реалистическіе элементы соединяются въ одно нераздѣльное цѣлое: вѣдь именно это соединеніе мы видимъ и въ «Погребеніи графа Оргаца». Самый «тинтореттизмъ» Руеласа можно объяснить вліяніемъ венеціанца Греко, имѣющаго столь много общаго и въ пріемахъ и въ мысляхъ со своимъ прежнимъ товарищемъ.

У Руеласа мы найдемъ еще не мало чертъ «традиціонно-иконописнаго» характера, не чуждъ онъ вполнѣ и реминисценцій итальянскихъ маньеристовъ, съ которыми онъ могъ быть хорошо знакомъ хотя бы по тѣмъ произведеніямъ, которыя онъ видѣлъ въ Севильѣ (Варгасъ) и во время своихъ поѣздокъ по Испаніи. Однако съ другой стороны и тамъ, гдѣ Руеласъ отдается во власть шаблонамъ и реминисценціямъ, всегда проявляются его горячее религіозное чувство, и его пылкій темпераментъ и его порывы жизни, а все это и означаетъ, по сравненію съ Варгасомъ, опредѣленные шаги къ освобожденію, къ зрѣлости. Иногда эти особенности сказываются въ выраженіяхъ лицъ, охваченныхъ мистическимъ трепетомъ, иногда же, напримѣръ въ двухъ «Concepción» Берлинскаго и Дрезденскаго музеевъ, въ вполнѣ уже достойныхъ Веласкеца и Масо, чарующихъ пейзажахъ, стелющихся позади условныхъ и нѣсколько застылыхъ фигуръ. Мы знаемъ, кромѣ того, и такія произведенія художника, которыя исполнены съ совершенной отдачей вдохновенію и съ изумительно свободнымъ мастерствомъ.

[20] El [illegible] или el clérigo Juan de Ruelas или Roelas, сынъ адмирала, родился въ 1558-мъ или въ 1560 г. (по другимъ догадкамъ, лишь въ 1575 г.) въ Севильѣ; о первыхъ годахъ жизни художника ничего не извѣстно, и нѣтъ возможности провѣрить утвержденіе Сеана Бермудеца о дѣятельности Р. въ Оливареցѣ, гдѣ уже будто бы въ 1603 г. онъ создалъ часть тѣхъ картинъ, которыя до сихъ поръ въ очень печальномъ состояніи сохраняются въ церкви мѣстечка; свое путешествіе въ Италію онъ долженъ былъ совершить до 1609 г., что объяснило бы зрѣлость его мастерства въ картинѣ «Король Santo-Яго» Севильскаго собора, относящейся къ этому году; въ томъ же году Р. занимаетъ въ Севильѣ должность пресвитера-капелана при церкви [illegible]; въ 1612 г. онъ [illegible] San Pedro и пишетъ для него свое «Освобожденіе св. Петра» [illegible] онъ отправляется въ Мадридъ [illegible] портретиста Bartolomé González'а (Вальядолидъ 1564 г. — Мадридъ, 1627 г.), послѣ чего Р. возвращается въ Мадридъ, а затѣмъ отправляется въ Оливарецъ, гдѣ онъ съ 1624 г. занимаетъ должность каноника; согласно С. Бермудецу, Р. умеръ въ Оливарецѣ 23 апрѣля 1625 г. Произведенія мастера находятся въ Оливарецѣ (Collegiata), въ Севильѣ («Кончина св. Герменгильда», нынѣ въ госпиталѣ de la Sangre; «[illegible]» въ Convento de S. Isabel; шедѣвръ мастера «Битва св. короля Яго съ маврами» въ соборѣ, 1609 г.; «Освобожденіе св. Петра» въ S. Pedro, 1612 г.; «Явленіе Христа св. Игнатію Лойолѣ» въ Sacristía Mayor собора; «Мученіе св. Андрея» и «Сошествіе Св. Духа» въ музеѣ; «Кончина св. Исидора» въ [illegible]; «Явленіе Богородицы св. Бернарду» въ [illegible]; «Обрѣзаніе» въ университетѣ [illegible]; [illegible] «Зачатіе» въ S. [illegible]; [illegible]



Сюда относятся особенно близкое къ Греко «Сошествіе Св. Духа» и три знаменитыхъ шедевра Рузеласа: гигантская «Битва» въ роли Санъ Яго [illegible] соборѣ и двѣ картины, попавшія изъ церквей Севильи въ музей: «Кончина св. Герменгильда» и «Мученіе св. Андрея». Большинство существенныхъ элементовъ искусства Сурбарана и Мурильо въ этихъ произведеніяхъ уже налицо.

Дальнѣйшій шагъ къ свободѣ въ испанской живописи означаетъ Херрера Старшій*. Въ исторіи искусства не много найдется такихъ порывистыхъ и возбужденныхъ художниковъ. То, что сообщаетъ черту безумія искусству Греко, мы найдемъ и у Херреры, но кромѣ того, въ творчествѣ этого одержимаго звучатъ ноты, характерныя для позднѣйшихъ родоначальниковъ и представителей романтизма, для Сальватора Розы и Маньяско,

* Francisco Herrera, называемый «el Viejo» въ отличіе отъ своего сына F. H. el Mozo, родился въ Севильѣ въ 1576 г.; по Бермудецу, онъ учился, одновременно съ Пачеко, у Луиса Фернандеца. [illegible] Херрера всего [illegible] обязанъ Рузеласу. Послѣ обвиненія мастера въ изготовленіи фальшивой монеты Х. [illegible] наказанъ и принужденъ былъ искать убѣжища въ монастырѣ іезуитовъ, откуда онъ вышелъ лишь послѣ того, какъ Филиппъ IV, совершая свое путешествіе въ Андалузію въ 1624 г., лично его помиловалъ. Кромѣ того намъ извѣстны слѣдующія даты дѣятельности Х.: въ 1610 г. онъ гравируетъ титульный листъ [illegible]; въ 1616 г. пишетъ «Непорочное зачатіе» для собора, 1617 годомъ помѣчаетъ «Сошествіе Св. Духа» [illegible], въ 1629 г. вмѣстѣ съ Сурбараномъ создаетъ серію картинъ для коллегіи [illegible] Buenaventura, 1642 г. помѣчены рисунки въ мадридской Biblioteca National и въ [illegible]; въ 1647 г. Х. заканчиваетъ четыре [illegible] картоны для архіепископскаго дворца въ Севильѣ; въ 1650 г. онъ переселяется въ Мадридъ, гдѣ и умираетъ въ 1656 г. Изъ произведеній Х. до насъ дошли кромѣ [illegible] алтарь въ S. Martin [illegible], въ [illegible] «Апоѳеозъ св. Герменгильда» и «Видѣніе св. Василія» въ музеѣ Севильи, картина [illegible], который нынѣ находится у герцога Кларендона въ The Grove, близъ Watford [illegible] среди отцовъ церкви» въ Луврѣ, «Раскаяніе св. Петра» въ сакристіи Севильскаго собора, караваджевская картина [illegible] Чернина въ Вѣнѣ «Музыканты», [illegible] реалистическая картина [illegible] въ [illegible] музеѣ. [illegible] Херрера Младшаго Francisco Herrera el Mozo [illegible] одного изъ представителей грузнаго, пышнаго и нѣсколько кошмарнаго испанскаго барокко; Херрера-Младшій — даровитый и моментами плѣнительный эпигонъ того же теченія. Родился онъ въ 1622 г. въ Севильѣ; обокравъ отца, который отличался по отношенію къ нему [illegible] жестокостью, «el Mozo» отправился въ Италію, въ Римъ, гдѣ онъ пріобрѣлъ [illegible] изображеніемъ «кухонныхъ картинъ», въ которыхъ главную роль играли рыбы, за что [illegible] и удостоился прозвища [illegible] pesce» (примѣромъ такихъ «бодегоновъ» является, по мнѣнію А. Л. Майера, картина въ [illegible] Ф. Гавса во Франкфуртѣ «Завтракъ нищихъ» [illegible]). Приблизительно около 1656 г. художникъ снова живетъ въ Севильѣ; этимъ годомъ помѣчена его картина «Торжество евхаристіи» въ [illegible] Севильи (эскизъ къ ней въ S. Juan de la [illegible]). Ближе всего къ отцу и одновременно къ Рубенсу Х. подходитъ въ своемъ «Апоѳеозѣ св. Герменгильда» въ Прадо; въ 1657 г. создаетъ для капеллы св. Франциска Севильскаго собора картину «Св. Францискъ, несомый ангелами»; въ 1660 г. Х. принимаетъ участіе въ основаніи Севильской Академіи, но вскорѣ послѣ того онъ переселяется въ Мадридъ, гдѣ и умираетъ въ 1685 г. Въ Мадридѣ Херрера эль Мозо работаетъ надъ фресками въ S. Felipe el Real, въ церкви «Atocha» и въ «Convento de los Recoletos», — эти произведенія, къ сожалѣнію, частью погибли, частью дошли до насъ въ самомъ плачевномъ состояніи. Отмѣтимъ еще, что у графа del Agu[illegible] находился рядъ картинъ Х., изображавшихъ бой быковъ. — Изъ учениковъ старшаго Х. (кромѣ Веласкеца) заслуживаетъ вниманія [illegible] Valdes, тотъ самый художникъ, который въ 1637 г. былъ [illegible] въ 1660-хъ годахъ былъ нѣсколько разъ [illegible] Академіи. [illegible] живопись Леаль и Вальдеса отличается [illegible], но и нѣкоторой слащавостью красокъ. Наибольшей популярностью пользуются двѣ картины мастера, относящіяся къ 1668 г., въ капеллѣ св. Іосифа въ Севильскомъ соборѣ: «Призваніе апостола Матвея» и «Христосъ и фарисеи».

для Гойи и Делакруа. Дерзкая кисть Херреры могла уже удостоиться прозвища «пьяная метла», какъ того удостоилась кисть автора «Massacre de Scio». Бравурность его пріемовъ зачастую граничитъ съ неряшливостью и хаотичностью, его краски въ чрезвычайной мѣрѣ насыщены, его образы въ одно и то же время вульгарны, даже уродливы и полны неподдѣльной мощи. Въ жизни Херрера былъ человѣкомъ очень предосудительныхъ нравовъ и проявилъ большую жестокость къ самымъ близкимъ. Веласкецъ, тонкій, умный и замкнутый, не могъ долго ужиться въ мастерской этого чудака и предпочелъ царившей здѣсь вѣчной бурѣ опрятную и тихую мастерскую-кабинетъ эстета Пачеко*). Съ другой стороны, какъ



Херрера Старшій. Св. Василій [illegible]

показательно для того уваженія, которое Херрера все же внушалъ своимъ искусствомъ то, что, уличенный въ изготовленіи фальшивой монеты

---

*) [illegible] сынъ Хуана Переса и Леоноры дель Рио, родился въ Санлукарѣ де Баррамеда 3 [illegible] г. [illegible] съ ихъ родителями, послѣ чего былъ [illegible] вмѣстѣ со своими братьями на воспитаніе [illegible] канонникомъ Франсиско Пачекой [illegible] былъ очень образованнымъ человѣкомъ, писалъ латинскіе стихи и принимавшимъ въ своемъ домѣ въ Севильѣ весь цвѣтъ ученаго и художественнаго міра. Первымъ наставникомъ юнаго Франсиско въ живописи былъ въ [illegible] г. [illegible] въ біографію Херреры [illegible] былъ [illegible] романистовъ [illegible] а также [illegible] съ Рафаэлемъ [illegible] о томъ, что Пачеко отправился для [illegible] образованія въ Нидерланды и [illegible] тамъ въ Лукасу де Хере [illegible] самостоятельная дѣятельность [illegible] въ этомъ году онъ берется написать для монастыря іезуитовъ въ Марченѣ три большихъ образа; въ 1594 г. онъ расписываетъ церковные штандарты для Америки; въ 1596 г. къ нему поступаетъ «первый»? ученикъ; въ 1598 г. по его проекту сооружается въ соборѣ Castrum doloris въ память [illegible] Филиппа II, въ 1599 г. относится [illegible] церковь въ [illegible] 1600 г. онъ исполняетъ вмѣстѣ съ довольно бездарнымъ севильцемъ Алонсо Васкецомъ (славившимся изображеніемъ фруктовъ), серію картинъ въ монастырѣ Merced [illegible] въ 1601 году Пачеко заключаетъ контрактъ относительно [illegible] предусматривался для образа идеалистически-натуралистическій характеръ; въ 1603 г. онъ расписываетъ плафоны съ мифологическими сюжетами, полные академическихъ трудностей [illegible] герцога де Алькала въ [illegible] 1605 г. [illegible]

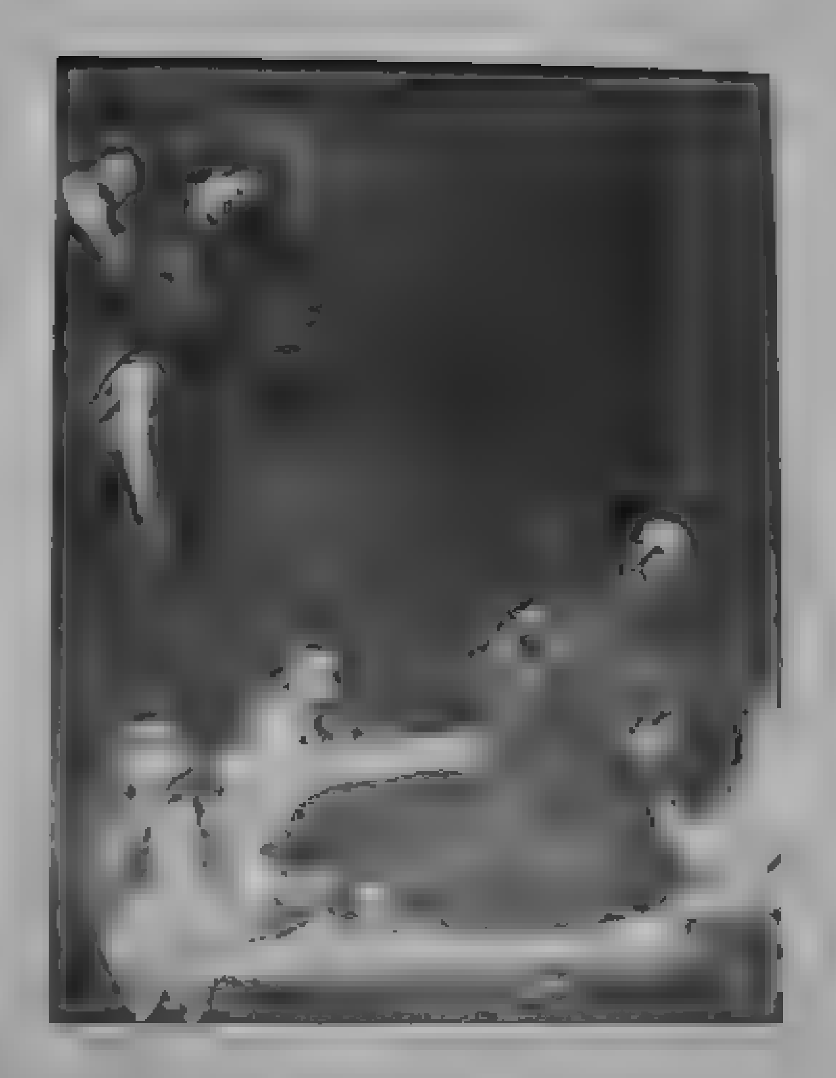
(мастеръ, кромѣ [illegible] быть медальеромъ). Херрера былъ [illegible] лованъ королемъ, чѣмъ вызвавшимъ удивленіе, какъ можетъ [illegible] колѣшныхъ картинъ прибѣгать къ воровскимъ способамъ заработка.

Что могъ заимствовать Веласкецъ у геніальнаго безумца? Несомнѣнно, Веласкецъ, этотъ рожденный «живописный богъ», развился бы при [illegible] угодно условіяхъ, и не Херрерѣ онъ, во всякомъ случаѣ, обязанъ всей своей методой, съ виду простой и спокойной, на самомъ дѣлѣ [illegible] ной. Не успѣлъ и не могъ онъ получить отъ своего перваго учителя [illegible] нія для души, ту широкую и глубокую культуру, которая помогла ему пройти жизненный путь и проникнуть въ самые замкнутые слои [illegible] общества. И все же Веласкецъ не даромъ попалъ къ Херрерѣ и не даромъ провелъ въ его мастерской нѣсколько мѣсяцевъ, ибо именно здѣсь долженъ былъ пробудиться въ немъ тотъ огненный интересъ къ жизни, который [illegible]

ніе» въ церкви университета Севильи, и въ томъ же году [illegible] берется исполнить для convento de S. Isabel ретабль съ изображеніемъ «Страшнаго суда», который самъ художникъ считалъ за свой шедевръ. Къ 1611 г. относится подписная картина «Предсмертное видѣніе св. Петра Ноласко» въ собраніи д. Хозе Гутиерреса въ Севильѣ; въ томъ же году Пачеко совершаетъ путешествіе въ Кастилію и посѣщаетъ въ Толедо Греко. По возвращеніи въ Севилью онъ открываетъ художественную школу, въ которую и поступилъ (отъ Херреры) юный Веласкецъ. Въ 1612 г. П. пишетъ «Кончину св. Альберта» въ собраніи Северо и большой ретабль, который нынѣ находится въ приходской церкви Бренеса, близъ Севильи; съ 1618 г. Пачеко получаетъ назначеніе быть живописнымъ цензоромъ, что отлично соотвѣтствовало и его богословскимъ познаніямъ и его педантичному нраву. Къ 1623 г. относится второе, меньшее «Благовѣщеніе» въ университетской церкви, и въ томъ же году онъ сопровождаетъ Веласкеца, который былъ съ 1618 г. женатъ на его дочери, въ его вторичномъ путешествіи въ Мадридъ. Сохранилось извѣстіе, что здѣсь Пачеко пишетъ, между прочимъ, картину караваджескаго характера. Послѣднее дошедшее до насъ достовѣрное произведеніе мастера — «Непорочное зачатіе» въ собраніи Игнасіо [illegible], помѣчено 1649 г. Въ 1641 г. появилось знаменитое сочиненіе «Arte de la Pintura», надъ которымъ Пачеко работалъ въ теченіе болѣе 10 лѣтъ и которое содержитъ, кромѣ всякихъ эстетическихъ разсужденій, массу весьма цѣнныхъ историческихъ свѣдѣній (переиздано въ Мадридѣ въ 1866 г. подъ редакціей [illegible]). Въ 1654 г. Пачеко скончался. Кромѣ упомянутыхъ произведеній, до насъ дошли еще слѣдующія картины мастера: «Св. Севастіанъ на одрѣ послѣ мученичества» въ Алькалѣ де Гвадаейра (отличается опредѣленно натуралистическимъ характеромъ), «Мученіе св. Севастіана» въ собраніи д. Хуана Оливара въ Севильѣ, нѣсколько [illegible] въ сакристіи [illegible] въ [illegible] церкви [illegible] (1629 г.) у д. Хуана Оливара 1621 г. «[illegible]», [illegible] написанныя на [illegible] собора, на которой изображены [illegible] очень [illegible] портретовъ. Часть [illegible]

ныхъ Пачеко портретовъ [illegible] подъ заглавіемъ «[illegible] retratos de [illegible] ilustres y [illegible]» [illegible] намѣреніе это ему не удалось [illegible] нынѣ [illegible] обладатель [illegible] лекціи, D. J. M. Asensio [illegible] ихъ репродукціяхъ. [illegible] о Пачеко были очень различны. [illegible] сравниваетъ его съ [illegible] художники относились къ нему скорѣе [illegible] Юста очень удачно называетъ Пачеко «[illegible] мечтателемъ». — См. [illegible] of Velasquez» въ «[illegible]» M. Asensio «Pacheco [illegible]». Рядомъ съ Пачеко пользовался почти равнымъ [illegible] ченіемъ въ качествѣ художника [illegible] и теоретика его предшественникъ [illegible] живописецъ Pablo de Céspedes (1538—1608), приходившійся также племянникомъ ученому [illegible] вику и получившій высшее образованіе въ университетѣ Алькалы. Позже Сеспедесъ [illegible] сѣтилъ Римъ, гдѣ онъ и сошелся съ Цуккаро. Въ 1577 г. онъ назначенъ каноникомъ въ Кордовѣ, что не помѣшало художнику часто наѣзжать въ Севилью. Изъ трудовъ Сеспедеса заслуживаютъ вниманія его диссертація о [illegible] его трактатъ перспективы и его [illegible] [illegible] а также фрагменты поэмы «La Pintura». Изъ живописныхъ произведеній Сеспедеса до насъ дошли нѣсколько картинъ въ соборѣ Кордовы [illegible] картинъ въ Мадридской Академіи. [illegible] Севильскомъ музеѣ и четыре аллегоріи [illegible] изображенія въ соборѣ Севильи. [illegible] между романистами [illegible] чеко занимаютъ севильскіе живописцы [illegible] Perez, авторъ ретабля 1574 г. въ [illegible] Севильскаго собора и болѣе [illegible] [illegible] 1570 [illegible] 1636 — авторъ [illegible] [illegible] соборѣ Севильи [illegible] [illegible] мастера [illegible] [illegible] умеръ въ 1600 [illegible] въ Греціи.

вляетъ самую суть его искусства. Для тѣхъ самыхъ чертъ, которыя сближаютъ «аристократа-натуралиста» и характернаго испанца Веласкеца съ мятежнымъ и пламеннымъ «венеціанцемъ» Греко, для нихъ Веласкецу не надо было ѣздить въ Толедо, и ихъ онъ не могъ пріобрѣсти въ обществѣ своего тестя, «живописнаго цензора» Пачеко. Наоборотъ, несомнѣнно, что этими чертами онъ обязанъ въ значительной степени Херрерѣ. И не показательно ли, что началъ «аристократъ» Веласкецъ свою карьеру съ такихъ же тривіальныхъ, и все же прекрасныхъ по своимъ живописнымъ качествамъ, изображеній «кухонной и уличной» грязи, какъ тѣ, которыя ввелъ въ моду натуралистъ Херрера? Умѣніе въ окружающей дѣйствительности и въ самой «мертвой натурѣ» видѣть живописную жизнь — вотъ что Херрера далъ Веласкецу и вмѣстѣ съ тѣмъ всей испанской живописи.



Рибальта [illegible]. Видѣнiе св. Франциска. Прадо. Мадридъ

Еще менѣе нежели «предтечи» расцвѣта севильской школы обѣщало [illegible] старшій Рибальта, считающійся за основателя школы Валенсіи [illegible]

[illegible] 2 [illegible] 165[illegible] г. въ [illegible] Пласа [illegible] мы не можемъ имѣть [illegible] Рибальты въ Валенсіи [illegible] Маса [illegible] дочери [illegible] Рибальту искать [illegible] въ искусствѣ [illegible] въ Италію [illegible] въ Валенсію [illegible]

[illegible] на любимой дѣвушкѣ. Р. быстро пріобрѣтаетъ извѣстность, пользуясь покровительствомъ архіепископа дона Хуана де Риверa; особенный успѣхъ имѣла его картина «Тайная вечеря» [illegible] «Colegio del Patriarca» (понынѣ тамъ); въ 1597 г. Р. работаетъ для церкви въ [illegible] имъ созданы религіозныя картины [illegible] церквей Альгемеси, Карпатена [illegible] Чели, Морельи, [illegible] Мадрида, Толедо, Сегорбе и Валь-де-Кристо. Умеръ Рибальта 12 января 1628 г. Нынѣ [illegible] [illegible] мастера собраны въ музеѣ

гласно ходячему мнѣнію, что онъ утверждаетъ въ Испаніи одновременно съ Караваджо «натурализмъ». И позднѣйшія картины мастера подтверждаютъ то, что до нѣкоторой степени Рибальта былъ представителемъ въ Испаніи «натурализма». Но все же приписывать ему значеніе «испанскаго Караваджо», или идти, какъ это дѣлаютъ другіе, дальше и видѣть въ немъ самого учителя натуралистическаго теченія — намъ представляется ошибочнымъ. Извѣстнымъ подтвержденіемъ такого мнѣнія могло бы служить то обстоятельство, что Рибальта былъ лѣтъ на пятнадцать старше Микель Анджело Меризи. Однако, съ другой стороны, всѣ раннія картины испанскаго мастера указываютъ лишь на его зависимость отъ формулъ обоихъ Хуанесовъ, или, говоря шире, отъ того искусства, которое выросло на подражаніи мастерамъ золотого вѣка, и, напротивъ того, болѣе опредѣленно натуралистическія черты встрѣчаются только на позднѣйшихъ произведеніяхъ Рибальты, написанныхъ послѣ того, какъ онъ побывалъ въ Италіи, гдѣ онъ могъ и лично встрѣтиться съ Караваджо и видѣть во всей свѣжести и новизнѣ произведенія своего собрата [30].

Надо, впрочемъ, замѣтить, что «натурализмъ» не столько проникъ въ испанскую живопись извнѣ, сколько явился продуктомъ заложенныхъ въ самой природѣ испанцевъ началъ, лишь ждавшихъ благопріятныхъ условій, чтобы выйти наружу. Нѣчто подобное этому явленію мы позже увидимъ и въ Нидерландахъ. Проникновеніе «натурализма Караваджо» въ Ит[illegible] означаетъ наравнѣ съ проникновеніемъ академизма въ духѣ какого-нибудь Тибальди — явленія насильно и искусственно привитаго. Напротивъ того, въ Испаніи натурализмъ оказался в п о л н ѣ у с е б я д о м а, вполнѣ отвѣчающимъ самымъ основнымъ вкусамъ испанцевъ. Не даромъ предыдущія поколѣнія

Валенсіи: «Concepcion» изъ упраздненнаго монастыря San Felipe Neri, «La Virgen de Portacaeli», «Воскресеніе Христово», «Св. Антоній аббатъ», «Коронованіе Богородицы», «Св. Францискъ, обнимающій распятаго Христа», «Распятіе», «Св. Исидоръ», а также портреты и двѣ копіи съ Себастіана дель Піомбо. Безъ основанія Франсиско Рибальтѣ приписывается одна изъ фресокъ въ залѣ «Audiencia». Наибольшею популярностью пользуется картина мастера въ Прадо «Экстазъ св. Франциска», происходящая изъ церкви капуциновъ въ Валенсіи и принадлежащая вѣроятно къ позднему періоду его дѣятельности, если только не кисти его сына. — Даровитый сынъ и ученикъ Франсиско Рибальты, Хуанъ де Рибальта, родился въ 1598 г. Уже 1615 годомъ помѣчена великолѣпная совершенно натуралистическая «Голгоѳа», перенесенная изъ S. Miguel de los Reyes въ Валенсійскій музей. Одно время Хуанъ былъ занятъ для дона Діего де Вичъ серіей портретовъ знаменитыхъ мужей Валенсіи, пожертвованныхъ собственникомъ іеронимитскому монастырю «de la Murta». Хуанъ славился и какъ поэтъ, въ качествѣ такового онъ былъ въ 1620 г. награжденъ во время празднествъ по случаю беатификаціи св. Ѳомы Вильяновы. Умеръ младшій Рибальта въ октябрѣ 1628 г. въ Валенсіи. Произведенія Хуана часто смѣшиваютъ съ произведеніями его отца, а также съ живописью страннаго, ненормальнаго [illegible] романтичнаго баталиста, ученика Оррьенте [illegible] Esteban March а, род. въ Валенсіи въ концѣ XVI вѣка, умеръ тамъ же въ 1660 г. — Изъ остальныхъ учениковъ старшаго Рибальты нужно выдѣлить Gregorio Bausa (1596 — 1656, алтари въ [illegible] и Gregorio Castañeda, у [illegible] зять Рибальты, умеръ въ 1629 г.) и особенно плодовитаго и довольно склоннаго къ красноватымъ тѣнямъ Jacinto Jeronimo de Espinosa (1600 — 1680), которому въ Эрмитажѣ приписываютъ едва ли [illegible] довольно робкое «Бѣгство въ Египетъ». Произведенія Эспинозы можно видѣть въ церквахъ и музеѣ Валенсіи, въ послѣднемъ [illegible] «Явленіе Христа св. Петру Ноласко», [illegible] св. Луиса Бельтрана», «Месса св. Петра Ноласко» и портреты. Другой [illegible] [illegible] начала XVIII вѣка и [illegible]

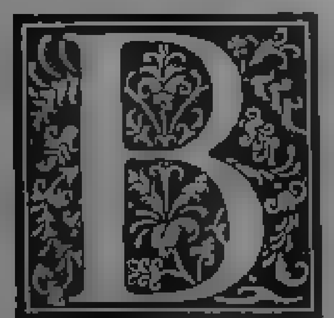
[30] При этомъ надо еще замѣтить [illegible] творенія Рибальты [illegible] «Францискъ» [illegible] отдѣльно отъ творенія Рибальты [illegible] натуралистическая же [illegible] вполнѣ объяснима, какъ въ художникѣ [illegible] Валентэна, Хонтхорста и др.

такъ [illegible] въ [illegible] реализмомъ [illegible] примитивамъ не-
даромъ живопись Леонардесъ. [illegible] опредѣленно реалистиче-
скій характеръ, не даромъ вся венеціанская школа XVI вѣка была здѣсь
столь любимой, не даромъ натурализмъ въ скульптурѣ пришелъ очень рано
почти къ эксцессамъ, не даромъ наконецъ великій [illegible] Греко
находитъ себѣ здѣсь такое гостепріимство и быть признанъ за своего. Можно
даже допустить такое предположеніе, что на самое зарожденіе натурализма
въ Италіи повліяло, до нѣкоторой степени, распространеніе тѣхъ же испанскихъ вкусовъ, того, что мы бы теперь назвали испанской модой. Быть
можетъ не послѣднюю роль въ образованіи Караваджо играло, напримѣръ,
его происхожденіе изъ Ломбардіи, [illegible] въ то время испанской провинціи, и во всякомъ случаѣ не [illegible], бывало [illegible] Караваджо нашла
себѣ главное пристанище въ Неаполѣ, [illegible] управлявшемся испанскими намѣстниками. [illegible] Караваджо
начинается [illegible] и лишь благодаря его суровой [illegible] получить нужную силу для
борьбы съ академизмомъ [illegible] Караваджо [illegible] значеніе натурализма, тогда какъ [illegible] Рибальты носитъ
скорѣе узко-локальный характеръ.



Рибера. Вакхъ. Оригинальный офортъ.

IV.



ЛІЯНІЕ Караваджо на Рибальту подлежитъ нѣкоторому оспариванію, совершенно же не можетъ быть сомнѣнія что именно вождю натурализма обязаны самымъ существеннымъ въ характерѣ своего творчества испанскіе художники слѣдующаго за Рибальтой поколѣнія его согражданинъ Хусепе Рибера и Хуанъ Баутиста Майно одинъ изъ учениковъ Греко. Быть можетъ, Рибера узналъ о новомъ художественномъ ученіи отъ вернувшагося изъ Италіи Рибальты; несомнѣнно однако, что развилось его искусство уже на непосредственномъ изученіи Караваджо. Майно художникъ несравненно меньшей силы темперамента нежели Рибера, но и роль этого упорнаго методическаго сотрудника натурализма въ испанской живописи не слѣдуетъ игнорировать. Иза

[illegible] непосредственного предтечу Веласкеца.

Хосе Рибера [illegible] характеристикъ [illegible] [illegible] формулам [illegible] (съ [illegible] Караваджо [illegible] и теперь уже больше не принято считать Риберу ученикомъ Караваджо) онъ въ то же время [illegible] формулъ не можетъ служить препятствиемъ для [illegible] искусства. Что мы видимъ у Риберы? [illegible] патріарховъ, [illegible] Караваджо [illegible]

[illegible] Годъ и день рожденія Jose или Josepe de [illegible], [illegible] въ Италіи за его малый ростъ, [illegible] нельзя быть увѣреннымъ въ томъ, что документъ, найденный въ Хативѣ (близъ Валенсіи) о рожденіи 12 января 1588 г. сына Joseph Ribera [illegible] касается именно [illegible] [illegible] Хосе [illegible] Рибера родился въ [illegible] Валенсіи [illegible] [illegible] Рибера [illegible] [illegible] назначенный къ ученой карьерѣ, Хосе былъ отправленъ [illegible] въ Валенсію [illegible] выбралъ живопись и поступилъ въ ученики къ старшему Рибальтѣ; еще юнымъ (todabia [illegible]) художникъ попадаетъ въ Италію ([illegible]) [illegible], что онъ видѣлъ въ библіотекѣ [illegible] Валенсіи рядъ портретовъ, [illegible] Хосе [illegible] въ Италіи [illegible] едва ли вѣрно свѣдѣніе, что онъ засталъ еще самого Караваджо, который скончался въ Неаполѣ въ 1609 г. [illegible] въ Римѣ, [illegible] Парму [illegible] картины и фрески Корреджо уже въ значительной [illegible] Рибальту [illegible] Рибера поселяется въ Неаполѣ [illegible] въ 1616 г. онъ женится на [illegible] [illegible] Рибера — Антоніо — родился въ 1627 г. [illegible] онъ быстро пріобрѣтаетъ большую [illegible] Неаполя, съ 1626 г. [illegible] членъ академіи San [illegible] въ Римѣ въ 1629 г. [illegible] Веласкецъ съ 1611 по 1616 г. онъ [illegible] Неаполя картинами [illegible] монастыря [illegible] въ Саламанкѣ съ 1638 по 1643 г. [illegible] онъ исполняетъ рядъ заказовъ для [illegible] Мартино въ 1638 г. [illegible] [illegible] Послѣдніе годы жизни мастера были омрачены [illegible] его [illegible] Анны [illegible] 17 іюля 1651 [illegible]

[illegible] Филиппа IV — Донъ Хуаномъ Австрійскимъ [illegible] Мазаніелло донъ Хуанъ [illegible] Маргаритъ [illegible] Неаполѣ [illegible] въ Неаполѣ [illegible] Рибера [illegible] Сан Мартино [illegible] фигуръ [illegible] Санъ Мартино [illegible] вариантъ картины «Аполлонъ и Марсій» въ Неаполитанскомъ (1637 г.) и въ Брюссельскомъ музеяхъ, «Венера и Адонисъ» въ римской галлереѣ Корсини, «Пьяный Силенъ» того же года. [illegible] «Св. Севастіанъ» (1628 г.), «Св. Онуфрій»—1637 г. (послѣднія три въ Эрмитажѣ); знаменитая «Concepcion» въ церкви Agustinas Descalzas въ Саламанкѣ (1635 г.) дошла до насъ въ искаженномъ реставраціями видѣ. — Прекрасны также офорты [illegible] мастера [illegible] Риберы [illegible] [illegible]



Рибера. Св. Іеронимъ. Императорскій Эрмитажъ.

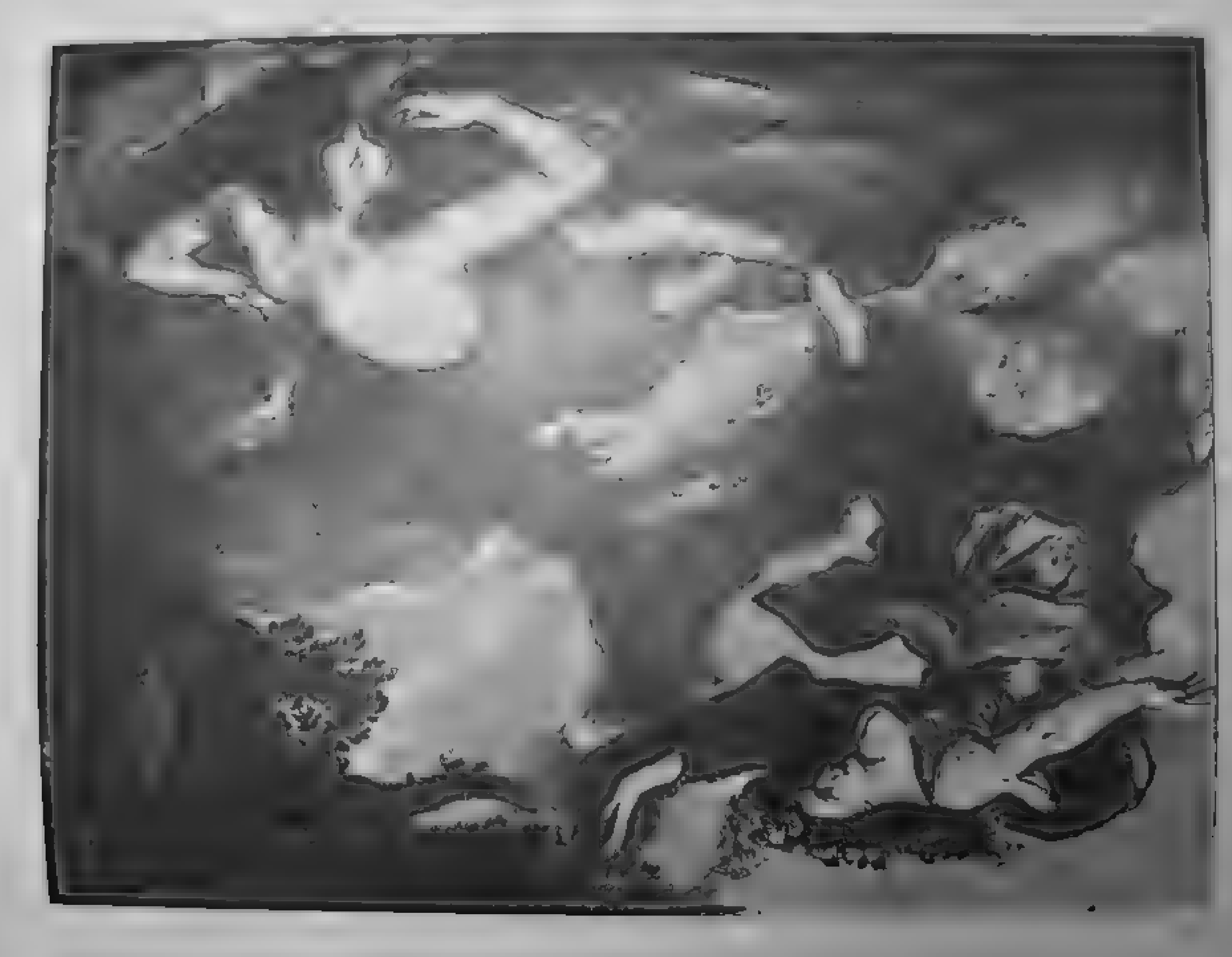
леи грязнаго и дѣшеваго [illegible] ваддерони, мы [illegible] потребное освѣщеніе, ту же склонность къ лѣпкѣ посредствомъ черныхъ тѣней, [illegible] ограниченность въ выборѣ сюжетовъ. И вмѣстѣ съ тѣмъ Рибера не только обыкновенно цитируется въ хвостѣ [illegible] телей» Караваджо, но даже ему отводится историками [illegible] ненно болѣе почетно[illegible] нежели то, которое досталос[ь] его вдохновителю. И [illegible] такъ? Чѣмъ можно об[illegible] такую «несправедливо[сть]» [illegible]

Въ каждомъ большо[illegible] ніи исторіи искус[ства] [illegible] замѣчаются два сл[illegible] одинъ за другимъ мо[illegible] вый означаетъ завоев[illegible] области, но обыкнов[illegible] дожникъ-завоеватель [illegible] умѣетъ и успѣваетъ использовать всѣ тѣ сокровища, которыя ему достались. Вслѣдъ за нимъ водворяются въ завоеванномъ краѣ его послѣдователи, не истратившіе [illegible] силъ въ борьбѣ, и вотъ они «пускаютъ въ ходъ» все добытое [illegible] тѣмъ, и за это имъ достаются почести и слава, которая затѣмняетъ заслуги того, кто проникъ и завладѣлъ первый. Нѣчто подобное произошло и съ натурализмомъ. Кому теперь, какъ не только любимъ [illegible] занимающимся живописью XVII вѣка, дорог[о] имя Микель Анджело Меризи? Съ другой стороны, кто изъ поклонниковъ живописи не удѣлилъ въ своемъ сердцѣ мѣсто «караваджистамъ» Риберѣ, Сурбарану и Веласкезу, и [illegible] взирая того, что всѣ они обязаны своей [illegible] жденіюи Караваджо. Это вполнѣ понятно. Тяжеловѣсное искусство Караваджо носитъ именно чересчуръ «дѣловитый» характеръ, — это теоретическое, программное, «завоевательное» искусство. Напротивъ того, элементы искусства названныхъ трехъ великихъ испанцевъ, вмѣщая въ себѣ всю ту правду, къ которой взывалъ Караваджо, кромѣ того отличаются какою-то непосредственностью и увѣренностью, доходящими [illegible] радости

И все же слѣдуетъ помнить, что всѣ элементы живописи у Риберы тѣ же, что у Караваджо. Иные изслѣдователи хотятъ въ его картинахъ видѣть слѣды венеціанскихъ впечатлѣній и его культа Корреджо, но намъ эти открытія представляются парадоксальными. Еще большей натяжкой отличается указаніе на двѣ манеры въ живописи Риберы: болѣе темную, пріурочиваемую къ началу его дѣятельности, и болѣе свѣтлую, образовавшуюся будто бы подъ впечатлѣніемъ отъ живописи Корреджо, для которой мастеръ спеціально ѣздилъ въ Парму. На самомъ дѣлѣ сравнительно темныя и свѣтлыя картины чередуются у Риберы на всемъ протяженіи его дѣятельности, а свѣтлыхъ и цвѣтистыхъ въ полномъ смыслѣ словъ картинъ мы и вовсе не найдемъ у него[32]. Единственная черта, дѣйствительно сближающая Риберу съ Корреджо, это та способность придавать изображенію тѣла какое-то фосфоричное излученіе, которая присуща какъ великому поэту свѣтотѣни начала XVI вѣка, такъ и испанскому живописцу первой половины XVII вѣка. Однако, самый характеръ «свѣтоносности» у обоихъ художниковъ совершенно разный. Корреджо какъ бы пропитываетъ формы фосфоромъ; Рибера же лишь обдаетъ ихъ лучами свѣта. У Корреджо свѣтъ есть начало живое и побѣдоносное, у него нѣтъ борьбы свѣта и тьмы. Рибера все время только борется съ могущественнымъ царствомъ мрака, вызываетъ изъ безразличнаго хаоса какіе-то «куски жизни», призванные для ничтожнаго временнаго существованія и снова готовые разложиться, уйти туда, откуда они вышли.

«Вызванная изъ чернаго хаоса плоть» въ картинахъ Риберы живетъ, однако, полной жизнью, все равно, будь то гладкое крѣпкое тѣло юности или обвислое, разрушающееся тѣло старости. Геніальность Риберы сказывается именно въ томъ, что у него вибрируетъ каждая пядь эпидермы, всюду подъ оболочкой упругихъ, трепещущихъ мускуловъ чувствуется мощный, полный жизни механизмъ костяка. Предѣльную силу жизни художникъ способенъ сосредоточить въ головахъ — въ этихъ «кускахъ плоти, служащихъ оболочкой для мысли, стремящейся къ божественному». При этомъ Рибера выказываетъ себя всегда подлиннымъ испанцемъ: у него воспѣваніе тѣла не имѣетъ въ себѣ ничего ликующаго, какъ это мы видѣли у Тиціана и Корреджо или какъ мы это увидимъ у Рубенса; напротивъ того, оно служитъ единственно только выраженіемъ ужаса передъ смертью и стремленія къ тому воскресенію на вѣчность, которое обѣщано церковью. И отъ своихъ же товарищей караваджистовъ — нидерландцевъ, французовъ и итальянцевъ — Рибера отличается тѣмъ, что для него огромное

32 Можно различать въ пріемахъ Риберы двѣ манеры самой техники живописи — болѣе гладкую и методичную въ началѣ, болѣе нервную, порывистую во второй половинѣ его карьеры, но и тутъ нужно быть очень осторожнымъ, ибо даже въ датированныхъ картинахъ мастера эта примѣта страдаетъ большою неопредѣленностью, а въ неподписанныхъ картинахъ еще далеко не выяснено вполнѣ, что принадлежитъ ему, а что его подражателямъ.

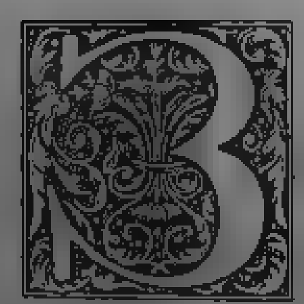


вниманіе къ жизни, требуемое натурализмомъ, обусловлено аскетической, чисто испанской мыслью о тлѣнности всего земного существованія. Онъ любуется жизнью, какъ пушкинскій Донъ Карлосъ любуется Лаурой, [illegible] передъ горячими лобзаніями напомнить любимой о старости и разрушеніи тѣла, о смерти.

Рибера, покинувшій отечество въ очень юныхъ годахъ, такъ никогда больше въ него и не возвращался. Въ испанскомъ же Неаполѣ онъ занялъ первенствующее мѣсто среди художниковъ, и Доменичи рѣшается даже представить его въ видѣ какого-то жестокаго главаря шайки «художниковъ-монополистовъ», строившихъ всевозможныя козни въ цѣляхъ недопущенія къ общественнымъ заказамъ художниковъ прочихъ итальянскихъ областей.[*] Тѣмъ не менѣе творчество Риберы не прошло даромъ и для Испаніи, а, напротивъ того, имѣло для нея огромное значеніе и, пожалуй, даже большее, чѣмъ для неаполитанской школы. То значеніе, которое обыкновенно приписываютъ Рибальтѣ, будто бы привившему испанской живописи формулы натурализма, то значеніе, безспорно, имѣла живопись Риберы, очень рано и въ большомъ количествѣ доставлявшаяся на родину художника и производившая здѣсь огромное впечатлѣніе. Съ другой стороны, пребываніе Риберы въ Италіи, изученіе имъ наравнѣ съ Караваджо великихъ классиковъ золотого вѣка научили художника тому «ритму», той крѣпости композиціи, той цѣльности исполненія, которые вообще лучше всего свидѣтельствуютъ о художественной зрѣлости. Натуралистическія черты мы встрѣчаемъ и у Греко, и у Тристана, и у Орренте, и у Руэласа, и особенно у Эрреры. Но у нихъ эти черты не являются продуктомъ сознательной системы, — у всѣхъ этихъ превосходныхъ мастеровъ очень много случайнаго. У Риберы все приведено въ одно стройное цѣлое. Въ немъ натурализмъ празднуетъ достиженіе своихъ «классическихъ» высотъ, и тѣмъ самымъ уничтожаются всякія сомнѣнія въ его «правѣ на существованіе». Натурализмъ отнынѣ можетъ стать догмой и, какъ всякая религія, получить своихъ ясновидцевъ и святыхъ. Сурбаранъ, Леготе, Веласкезъ и даже Мурильо и Вальдесъ-Леаль идутъ по слѣдамъ Риберы.

---

[*] Среди учениковъ Риберы мы встрѣчаемъ слѣдующихъ выдающихся художниковъ: [illegible] 1617 – 1667 былъ женатъ на сестрѣ Сальватора Розы — [illegible] ... можетъ быть причисленъ къ той же группѣ; [illegible] значительныя черты сходства съ Риберой, благодаря общему источнику — Караваджо. [illegible] живописцы Массимо Stanzione, Андреа Ваккаро, Пачеко де Роза, Пьетро Новелли, Маттіа Прети и многихъ другихъ южно-итальянскихъ мастеровъ.



НАЧИТЕЛЬНАЯ роль въ насажденіи въ Испаніи искренняго простого и основаннаго на изученіи жизни искусства принадлежитъ по всей вѣроятности и монаху Хуану Баутистѣ Маино, но къ сожалѣнію крайне ограниченное количество сохранившихся его работъ и неизвѣстность точной даты и точнаго мѣста рожденія художника не даютъ возможности опредѣлить значеніе его среди другихъ мастеровъ.[31] Нѣсколько ясныхъ, чуть суховатыхъ, но все же превосходно исполненныхъ картинъ Майно, изъ которыхъ одна досталась Эрмитажу, рисуютъ

[31] Принято считать, что Fray Juan Bautista Mayno родился въ 1569 г., но мѣсто его рожденія вызываетъ споры: согласно [illegible], онъ родился въ [illegible], и къ этому мнѣнію присоединяется графъ де [illegible]; по другимъ источникамъ Майно родился въ Толедо. Также и вопросъ о художественномъ воспитаніи мастера далеко не выясненъ. Согласно Сеанъ Бермудецу, онъ былъ ученикомъ Греко; согласно Хусепе Мартинецъ, онъ былъ ученикомъ и пріятелемъ [illegible] и Гвидо Рени; съ другой стороны, самыя произведенія Майно устанавливаютъ тѣсную связь его съ живописью [illegible] Караваджо. Въ 1611 г. капитулъ Толедскаго собора заказываетъ ему картины, изображающія «Житіе св. Ильдефонса» (если мы не ошибаемся, до сихъ поръ находятся въ этомъ храмѣ); около этого же времени М. поступаетъ въ доминиканскій орденъ и поселяется въ толедскомъ монастырѣ San Pedro Martyre; въ церкви этого святого была картина «Св. Петръ» Майно, и изъ этой же церкви происходитъ прекрасная картина Прадо «Поклоненіе волхвовъ». Слава о даровитомъ мастерѣ-монахѣ достигла двора, и это побудило Филиппа III приставить Майно наставникомъ къ наслѣднику престола, ставшему впослѣдствіи Филиппомъ IV. Позже Майно занималъ при королѣ должность руководителя всѣхъ художественныхъ работъ по дворцамъ. Умеръ мастеръ въ Мадридѣ въ [illegible] 1 марта 1649 года. Кромѣ упомянутаго выше «Поклоненія волхвовъ», Прадо обладаетъ [illegible]



Майно. Поклоненіе пастуховъ. Императорскій Эрмитажъ.

его намъ, во всякомъ случаѣ, какъ послѣдователя Кардучч[illegible]. Въ біографіи же художника особенно важно отмѣтить, что онъ былъ ученикомъ Греко [35], и еще болѣе то, что онъ былъ приглашенъ учителемъ рисованія къ юному принцу, ставшему впослѣдствіи «королемъ Веласкеца» Филиппомъ IV. Извѣстно дальше, что Майно пользовался большимъ вліяніемъ на своего воспитанника и весьма возможно, что именно благодаря ему Филиппъ обнаружилъ такое горячее увлеченіе живописью и такое тонкое чутье въ выборѣ окружавшихъ тронъ талантовъ, съ явнымъ предпочтеніемъ при этомъ натурализма, оставляя безъ особаго вниманія ту академическую дисциплину, за которую ратовали Кардуччи, Пачеко и другіе теоретики и которая обыкновенно болѣе всего приходится по вкусу правителямъ.

Далеко не выясненной представляется намъ и личность обратившаго на себя за послѣднее время вниманіе Пабло Леготе, нидерландца по происхожденію, андалузца по дѣятельности [36]. Будь вполнѣ удостовѣрены свѣдѣнія, сообщаемыя старинными историками, что Леготе уже съ 1607-го по 1609 годъ

[illegible] Аллегорія на завоеваніе залива Санъ-Сальвадора въ Бразиліи [illegible] происходящая изъ залы [illegible] [illegible] дворца Буенъ Ретиро. Приписанная эрмитажная картина «Поклоненіе пастуховъ» снабжена подписью имени мастера; она происходитъ изъ собранія Кузвельта. — Близко къ Майно стоитъ [illegible] мастеръ Jos. Leonardo (род. въ Калатаюдѣ въ 1616 г., умеръ въ Сарагоссѣ въ 1656 г. въ состояніи помѣшательства, въ которое онъ былъ ввергнутъ отравленіемъ [illegible] согласно [illegible] [illegible] ученикъ Педро де лас Куэвас [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] принадлежатъ двѣ историческія картины изъ серіи тѣхъ, которыя украшали салонъ «de [illegible]» въ Буенъ Ретиро.

[35] [illegible] это свѣдѣніе не встрѣчаетъ опредѣленныхъ возраженій.

[36] Честь [illegible] личности [illegible] принадлежитъ А. Л. Майеру; къ сожалѣнію, однако и автору [illegible] [illegible] не удалось [illegible] установить мѣсто [illegible] въ ряду другихъ испанскихъ художниковъ XVII в. [illegible] потому что [illegible] не извѣстенъ [illegible] рожденія Леготе [illegible] сохранились его раннихъ [illegible] [illegible] которыя [illegible] историковъ, относящихъ ихъ къ 1607 году [illegible] слѣдуетъ думать, что Леготе былъ [illegible] съ Риберой. По происхожденію онъ былъ



П. Лесоте. Рождество Христово. Національная галерея въ Лондонѣ.

исполнить свои первыя значительныя работы въ Римѣ, дата его рожденія отодвинулась бы по крайней мѣрѣ къ 1585 году, а, въ зависимости отъ этого, въ Лесоте слѣдовало бы видѣть старшаго изъ тѣхъ испанскихъ художниковъ, въ которыхъ натуралистическія стремленія приняли опредѣленно

[illegible] Мадонны [illegible] Въ Испаніи, впрочемъ, [illegible]

установлено его присутствіе въ Севильѣ, гдѣ онъ женится на Catalina Alarcon изъ [illegible]



П. Леготе. Встрѣча св. Іоакима со св. Анной.
Императорскій Эрмитажъ.

караваджескій характеръ. Но картины эти не сохранились, а тѣ произведенія Леготе, которыя дошли до насъ, выдаютъ вполнѣ опредѣленную зависимость художника отъ Риберы, другія же до странности приближаются къ Веласкецу. При этомъ надо еще замѣтить, что мы не имѣемъ достовѣрныхъ работъ Леготе, предшествующихъ 1630 году, а пребываніе его въ Севильѣ удостовѣрено лишь съ 1615 года.

Безотносительно къ тому, какое положеніе Леготе долженъ занять въ хронологіи испанской живописи, это, безъ сомнѣнія, большой первоклассный художникъ — по крайней мѣрѣ, равный такимъ величинамъ въ Италіи, какъ Фети, Панъ, Роза или Кастильоне. Моментами же онъ превосходитъ ихъ всѣхъ не только болѣе выдержанной своей техникой, но и всѣмъ тѣмъ, въ чемъ проявляется его принадлежность къ испанской культурѣ. У Леготе есть наклонность къ извѣстной нарядности, и эта самая черта навела насъ на упоминаніе рядомъ съ нимъ Фети и

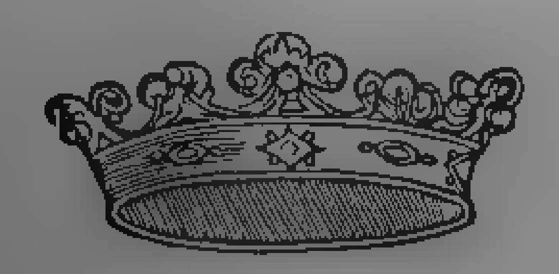
Въ 1637 г. Леготе переселяется въ Кадиксъ, гдѣ онъ занималъ важный постъ [illegible] остававшись должно 5000 реаловъ. Леготе былъ вообще зажиточнымъ человѣкомъ, благодаря принадлежащимъ ему домамъ, цѣлая улица Кадикса носила его имя. Съ 1668 г. Л. [illegible] между концомъ 1670-хъ и [illegible]

[illegible] между Л. и его родиной [illegible]

[illegible] Лобрихѣ 1629 [illegible] 1636 [illegible] Кромѣ того, Леготе, согласно Майеру, принадлежать «Поклоненіе пастуховъ» въ Лондонской галлереѣ, приписывавшееся то Сурбарану, то Веласкецу, «Встрѣча св. Іоакима со св. Анной» въ Будапештской галлереѣ (и уменьшенное повтореніе [illegible] въ Эрмитажѣ), наконецъ [illegible] этюдъ «Нищій съ [illegible]» [illegible] сэра Ф. Кука въ Ричмондѣ, въ которомъ также видѣли произведеніе Веласкеца. См. статью А. Л. Майера въ «La Cultura Española», XVI, 1909, стр. 188 [illegible] XXXIII [illegible] стр. [illegible]

Лева Папа II, вѣроятно въ той же чертѣ сказалось его происхожденіе изъ роскошной чувственной Фландріи. Однако, характерно для Испаніи начала XVII вѣка то, что строгость въ отношеніи къ своему предмету не покидаетъ Леготе даже на ряду съ этой склонностью къ красивости. Онъ, правда, не мистикъ, какъ Сурбаранъ, не фанатикъ, какъ Рибера, но все же и Леготе сочиняетъ и пишетъ церковную картину съ глубокимъ благоговѣйнымъ вниманіемъ, но все же и у него реалистическіе мотивы, которыми полны его образа, не означаютъ вторженія «свѣтскаго» начала въ область религіозную, а напротивъ того лишь приближаютъ религію къ жизни, лишь свидѣтельствуютъ объ его непосредственномъ отношеніи къ Божественному.

При этомъ Леготе величайшій послѣ Веласкеца, Риберы и Сурбарана техникъ испанской живописи и одинъ изъ лучшихъ живописцевъ своего времени вообще. Не даромъ же ему теперь отдаютъ (и, пожалуй, уже съ преувеличенной щедростью) картины, въ которыхъ принято видѣть произведенія юности Веласкеца. Леготе же по праву принадлежитъ и дивная картина Національной галлереи въ Лондонѣ «Рождество Христово», висѣвшая раньше подъ именами Веласкеца и Сурбарана. Если же мы и ставимъ Леготе одной ступенью ниже двухъ послѣднихъ мастеровъ, то это только потому, что Веласкецъ обладаетъ большей живописной свободой и болѣе яркой палитрой, Сурбаранъ же — болѣе густой и сочной фактурой. Но взятый самъ по себѣ, Леготе, повторяемъ, прекрасный художникъ, не знающій ни колебаній, ни промаховъ, ни слабости или безвкусія, владѣющій кистью съ классической увѣренностью и простотой, безупречно рисующій и сопоставляющій краски своей, построенной на черныхъ, бурыхъ и красныхъ тонахъ, гаммы съ утонченнымъ чувствомъ отношеній.



Сурбаранъ. Св. Гуго въ трапезной. Музей въ Севильѣ

VI



зъ всѣхъ испанскихъ живописцевъ самымъ испанскимъ представляется Франсиско Сурбаранъ[37]. Характерно, что именно его историкъ называетъ съ [illegible] осужденіемъ «испанскимъ Караваджо»! Что уже сказалось въ Іаньесѣ, въ Греко и въ Руеласѣ, къ чему стремились Маино и Херрера, то самое въ Сурбаранѣ достигаетъ полнаго и самаго убѣдительнаго выявленія. Отъ Рибейры искусство Сурбарана отличается, съ одной стороны, тѣмъ, что въ основу

37 Francesco de Zurbaran (по-русски Сурбаранъ, Зурбаранъ или Цурбаранъ) былъ родомъ изъ де[illegible] въ Эстремадурѣ [illegible] ноября 1598 [illegible]

[illegible]

своего натурализма «этот живописец монахов» не ставит нагого тѣла»[*] съ другой стороны — тѣмъ, что все у него получаетъ еще болѣе матеріальный характеръ. Курбэ и Седанъ два великихъ «поклонника матеріи», вещественности, корпусности, должны были взирать на Сурбарана [illegible] и многому научились на его картинахъ, особенно первый [illegible] еще въ Парижѣ богатѣйшую коллекцію испанскихъ картинъ, собранныхъ королемъ Людовикомъ Филиппомъ и впослѣдствіи распроданныхъ[**]

первымъ учителемъ былъ одинъ неизвѣстный ученикъ Моралеса; затѣмъ въ 1614 г. въ Севильѣ Сурбаранъ поступаетъ на три года къ совершенно намъ неизвѣстному Pedro Diaz de Villanueva. Первой сохранившейся работой мастера является «Concepcion» въ собраніи доньи Долоресъ Мунн-Сенеро въ Севильѣ, помѣченное еще годомъ, относящимся къ ученическому періоду (1616); въ 1625 г. Сурбаранъ исполняетъ большой, выдающій вліяніе Риберы и Херреры, «Алтарь св. Петра» для собора, около этого же времени онъ покидаетъ Севилью и работаетъ въ Льеренѣ, откуда его призываетъ монастырь «de la Merced» для исполненія серіи портретовъ монаховъ и картинъ изъ жизни св. ПедроНоласко (нынѣ въ Прадо и въ кондатуріи Севильскаго собора). Успѣхъ этихъ работъ приводитъ къ тому, что Сурбарана назначаютъ городскимъ живописцемъ, что возбуждаетъ зависть Алонсо Кано, ставшаго во главѣ направленной противъ Сурбарана интриги: Кано даже добивается того, что отъ мастера потребовали испытанія живописной корпораціей, но чѣмъ, въ точности, кончилась эта распря — неизвѣстно. Въ 1629 году Сурбаранъ работаетъ вмѣстѣ съ Херрерой надъ цикломъ св. Бонавентуры (нынѣ въ Берлинѣ, Дрезденѣ, Луврѣ и въ Генуѣ); въ 1630 г. относятся обѣ картины Академіи Санъ-Фернандо: «Блаженный Алонсо Родригецъ» и «Нерукотворный образъ»; въ 1631 г. — одинъ изъ шедевровъ мастера: «Торжество св. Ѳомы Аквинскаго» (нынѣ въ Севильскомъ музеѣ); около 1633 г. и позже Сурбаранъ занятъ картинами для картузіи S. Maria de las Cuevas, близъ Севильи (нынѣ въ томъ же музеѣ), и тогда же онъ работаетъ для церкви S. Julian и для коллегіи кармелитовъ S. Alberto; въ 1636 г. исполненъ имъ [illegible] образъ «Св. Лаврентій»; въ 1638 г. онъ занятъ работами для картузіи въ Хересѣ (нынѣ въ музеяхъ Кадикса и Гренобля), около этого же времени С. награжденъ почетнымъ званіемъ королевскаго живописца, которое, вѣроятно, онъ получилъ за исполненіе (съ 1631 по 1637 г., а не позже, какъ это обыкновенно считается) цикла картинъ для [illegible] въ Буэнъ-Ретиро («Дѣянія Геркулеса» — нынѣ въ Прадо); съ 1638 по 1639 г. Сурбаранъ работаетъ для монастыря іеронимитовъ въ Гваделупе (эти шедевры мастера — среди нихъ «Глорификація св. Іеронима» [illegible] на своихъ мѣстахъ); 28 мая 1639 г. онъ хоронитъ свою первую жену въ Севильѣ; позже С. женится на [illegible], отъ которой имѣетъ дочь Франсиску, родившуюся въ 1645 г.; 23 декабря 1658 г. мы застаемъ Сурбарана живущимъ уже сельмой мѣсяцъ въ Мадридѣ [illegible] въ качествѣ одного изъ свидѣтелей по дѣлу о дарованіи Веласкесу [illegible] Сантьяго. [illegible] извѣстная намъ работа мастера относится къ 1661 г. [illegible] въ которой [illegible] вліяніе Мурильо. Годъ смерти великаго мастера намъ неизвѣстенъ [illegible] февралѣ 1664 г. онъ былъ живъ и являлся экспертомъ по оцѣнкѣ одной картины въ Мадридѣ. — Паломино восхваляетъ натюрморты [illegible], однако таковыхъ не дошло до насъ. Кромѣ перечисленныхъ работъ мастера, назовемъ еще образа св. Доминика, св. Григорія, св. Іеронима, св. Луиса Бельтрана и блаженнаго Энрике Сузонъ въ Севильскомъ музеѣ, [illegible] въ Эрмитажѣ [illegible] «[illegible]рентію» образъ св. [illegible] въ [illegible] маркиза де Каса Торресъ въ Мадридѣ (оба изъ церкви мерседаріевъ), «Св. Игнатія Лойолы» у маркиза де Вега-Инкланъ въ Мадридѣ; портреты «Юнаго гранда» (близкій къ Веласкецу) въ Берлинѣ и «Ученаго» въ Бостонскомъ музеѣ; [illegible] къ началу 1630-хъ годовъ картины, происходящія изъ Севильской картузіи («Мадонна [illegible] покрываломъ», «Св. Гуго у монаховъ» и «Св. Бруно передъ папой» — всѣ три въ Севильскомъ музеѣ), интересныя [illegible] въ севильскомъ госпиталѣ «de la Sangre» [illegible] же картины въ Луврѣ, въ Шартрскомъ, въ Страсбургскомъ, въ Генуэзскомъ и въ другихъ музеяхъ; образъ св. Катерины Сіенской въ собраніи инфанты доньи Изабеллы де Бурбонъ въ Мадридѣ и, наконецъ, «Взятіе на небо св. Франциска» въ Bowes Museum въ Banard Castle. Близко къ мастеру (и къ Риберѣ) стоятъ его [illegible] братья Miguel († 1692) и Francisco Polanco, которымъ принадлежитъ значительнѣйшая часть работы въ ретаблѣ церкви S. Esteban. — См. José Cascales y Muñoz «F. de Zurbaran, su época, su vida e sus obras», Madrid, 1911, и его же статья въ «La España Moderna», XVII, 198; главу «F. de Zurbaran» въ книгѣ [illegible] 1905, VI, сборникъ воспроизведеній въ серіи «Les Grandes Maîtres [illegible]» [illegible] № 4.

[*] Исключеніе въ этомъ смыслѣ [illegible] картины Сурбарана «Христосъ [illegible]» въ Мадридѣ, нѣсколько «Распятій», «Св. Іоаннъ Креститель» въ Кадиксѣ, «Бичеваніе св. Іеронима» въ монастырѣ Гвадалупе, «Видѣніе св. Петра Ноласко» въ Прадо, а также серія «Подвиговъ Геркулеса» [illegible] Веласкеца (нынѣ въ Прадо). Всего значительнѣе для затронутаго вопроса были бы [illegible], однако, нельзя быть вполнѣ увѣреннымъ [illegible]

[**] [illegible] Филиппа, выставленной для публики въ Луврѣ до событій 1848 года и въ 1853 г. распроданной въ Лондонѣ. Въ этой коллекціи значилось произве-



Сурбаранъ. Св. Романъ

Но Сурбаранъ превосходитъ и того и другого мастера XIX вѣка тѣмъ, что его «матеріализмъ» не представляетъ собою чего то косного. При тщательно точной передачѣ видимости и при особенной склонности изображать все самое убогое, обыденное, каждая картина Сурбарана есть, во первыхъ, возносящаяся къ небу молитва: она открываетъ чуждое свѣтской суеты влеченіе художника къ міру души.

И отъ Риберы Сурбаранъ, несмотря на ихъ общую приверженность натурализму, отличается самымъ опредѣленнымъ образомъ. Рибера трагикъ, геніальные актеры исполняютъ у него сцены того церковнаго театра, который выросъ на характерномъ для испанцевъ экзальтированномъ культѣ жертвы во имя Христово. Экстазъ въ мукахъ или же экстазъ аскетизма, самомученія — вотъ основныя темы Риберы. У Сурбарана нѣчто иное. Уже характерно то, что три четверти всѣхъ его дѣйствующихъ лицъ монахи доминиканцы, картезіанцы и іезуиты, т. е. все люди, отошедшие отъ жизненной борьбы въ замкнутую тишину келій. А затѣмъ, не страданія и не муки прельщаютъ Сурбарана, а радость молитвы. Искусство Сурбарана тоже пропитано экстазомъ, но этотъ экстазъ устремляется къ небесамъ не трагическимъ воплемъ, а благодарнымъ пѣснопѣніемъ. Его святые славятъ Бога, а не ищутъ у него помощи, прекращенія мукъ или награды за нихъ. Есть что то прекрасно безкорыстное во всей душѣ Сурбарана, и вотъ почему онъ дѣйствуетъ такъ благотворно и живительно.

Самые пріемы живописи Сурбарана совершенно отличны отъ пріемовъ другихъ художниковъ. Болѣе всего поражаетъ въ этомъ изумительномъ знатокѣ своего дѣла несомнѣнно сознательное упрощеніе средствъ и, при этомъ, отнюдь не бѣдность ихъ. Композиціи Сурбарана напоминаютъ народныя или дѣтскія картинки. Можно подумать, что онъ видѣлъ композиціи фра Беато Анджелико, — до такой степени близка святая наивность обоихъ художниковъ, жившихъ на разстояніи двухсотъ лѣтъ. Нерѣдко Сурбаранъ рѣшается прибѣгать и къ чисто «иконному» стилю. «Многоэтажность» композиціи вообще не пугала испанскихъ живописцевъ (мы ее найдемъ и у Руеласа, и у Греко, и у Херреры), и ея господство объясняется вполнѣ тѣмъ

девия Варгаса, Моралеса, Вильегаса Марнолехо, Санчеса Коэльо, Хуана де Хуанеса, Наваррете, Сеспедеса, четыре картины Греко («Портретъ дочери», «Автопортретъ», «Портретъ Помпео Леони» и «Странная судьба»), восемь картинъ Орренте, двѣ картины Рибальты, двѣ картины и портретъ Руелаза, одна картина Васеса, четыре картины и одинъ портретъ Кардучи, одна картина Аугустина д. Кастильо, [illegible] — Хуана дель Кастильо, четыре — Антоніо дель Кастильо, тринадцать картинъ Херреры-Старшаго и двѣ «Младшаго», двѣ картины и одинъ портретъ Пачеко, шесть картинъ Тристана, одна — Антоніо Мариа, четыре Риберы, [illegible] Франциско Рици, семь Сурбарана, двѣ Переды, одна [illegible] Леонардо, одна Валентеса, двѣ — Ириарте, шесть картинъ и одинъ портретъ Кано, двѣ картины Парехи, двѣ — Мовы, четыре картины (среди нихъ большая «Сантьяго въ битвѣ съ маврами») и три портрета Карреньо, шесть картинъ и два портрета Мурильо, нѣсколько картинъ Кл. Коэльо, одна — Менесеса Осорио, одна — Боканегры, пять картинъ Сереццо, двѣ — Франциско Антолинеца, двѣ — Паломино, [illegible] Вальдеса Леаля, одна картина и четыре портрета (среди нихъ герцогини Альба и Карла III) Гойи. Большинство этихъ картинъ разошлось послѣ аукціона въ Лондонѣ въ 1853 г. по разнымъ частнымъ англійскимъ собраніямъ, однако, за время [illegible] которого эти картины [illegible] въ Луврѣ, онѣ успѣли [illegible] перевоспитать живописный вкусъ [illegible]



вліяніемъ, которое оказывало богословіе на художественное творчество. Для того, чтобы выразить наглядно «совмѣщеніе» разныхъ, часто очень сложныхъ идей, приходилось писать и небо, и землю, и адъ въ предѣлахъ одной рамы, при чемъ все это связывалось довольно условнымъ образомъ. Сурбаранъ совсѣмъ пренебрегаетъ связанностью, онъ откровенно держится предписанныхъ схемъ, но искусство его такъ окутано мистической жизнью, что, при всемъ матеріальномъ характерѣ каждой отдѣльной части этихъ сто образовъ, они въ цѣломъ не смущаютъ сознанія, а навязываются ему какъ нѣчто совершенно естественное. Тамъ, гдѣ другіе лишь исполняли требованія ученыхъ богослововъ, Сурбаранъ заражался этими требованіями, восхищался ими и опять-таки творилъ «живописныя молитвы».

Насколько же ядъ того времени долженъ былъ быть силенъ, если и этого художника подъ самый конецъ жизни задѣла растлѣвающая волна, первые признаки которой намѣтились въ живописи Мурильо! Сурбаранъ заразился отъ своего собрата, бывшаго на двадцать лѣтъ моложе его, и у него появилась та сентиментальность, то мягкое, разслабленное настроеніе, которое такъ нравилось усталымъ людямъ, пришедшимъ на смѣну смѣльчаковъ и силачей, открывшихъ собой XVII вѣкъ. Однако эти черты обнаруживаются послѣ большого перерыва въ творчествѣ мастера, подъ самую его старость, и могутъ быть объяснены просто физическимъ его упадкомъ. Да и въ этихъ картинахъ (изъ которыхъ двѣ достались музею въ Будапештѣ) Сурбаранъ не перестаетъ быть большимъ мастеромъ своего дѣла и чистымъ вѣрующимъ человѣкомъ.

Еще два слова о техникѣ Сурбарана, которая занимаетъ совершенно обособленное положеніе въ исторіи живописи. «Происхожденіе» ея чисто натуралистическое. Для Сурбарана важно выдѣлить каждый предметъ, и съ этой цѣлью онъ создаетъ очень опредѣленное освѣщеніе, ставитъ свои модели такъ, чтобы ихъ оттѣненность способствовала полному впечатлѣнію выпуклости и корпусности. Сурбаранъ подлинный «кубистъ», заботящійся о томъ, чтобы все у него говорило о трехъ, а не только о двухъ измѣреніяхъ. Но вотъ дальше способы, посредствомъ которыхъ ему удается выразить не только уже одну пластичность, не только краски, не только освѣщеніе каждаго предмета, но и самое его вещество, не поддаются опредѣленію словами. Подобно Вермэру и Шардэну, но съ еще большею простотой видимыхъ средствъ, у мастера тѣмъ однимъ, какъ кисть его захватываетъ краску, какъ она ее кладетъ на холстъ, какъ мѣстами краска уплотняется, а мѣстами утоняется, разныя части поверхности какъ бы превращаются въ то самое, что онѣ должны изображать: въ добротное, идеально выглаженное полотно, въ золотистый хлѣбъ, въ грубую рясу монаха, въ роскошную парчу, сложенное слегка пористую и все же гладкую глиняную тазу... Развѣ можно опредѣлить, въ чемъ здѣсь секретъ, когда такое совершенство есть въ...

продуктъ тончайшей наблюдательности и [illegible] связи между органами зрѣнія и осязанія, когда каждый отдѣльный способъ въ такой работѣ не есть результатъ изученія [illegible] вдохновенія.

И то же самое — краски Сурбарана. Что можетъ быть скромнѣе его гаммы, въ которой доминируютъ сѣрые, черные, голубоватые, бурые, желтоватые оттѣнки и лишь мѣстами прорывается яркое, сплошное пятно бѣлаго, имѣющаго въ себѣ что-то общее съ поверхностью [illegible], или же спокойно стелется красный, нѣсколько глухой тонъ. И вотъ, однако, эта незамысловатая гамма — неподражаема, и необъяснимо то, что ее дѣлаетъ гаммою, [illegible] въ ней есть связующаго и созвучнаго. Эта суровая, деревенская [illegible] музыка имѣетъ въ себѣ необъяснимое очарованіе, заставляющее [illegible] предпочесть и роскоши фламандцевъ, и изящества итальянцевъ XVII вѣка. Очевидно, душа этихъ красокъ та же, какая [illegible] въ бесѣдѣ съ самыми простыми, но подлинно озаренными людьми. Въ разговорѣ такіе люди самыя обыденныя и даже избитыя мысли выражаютъ безъ прикрасъ, но каждое слово ихъ дышитъ такой правдой, такимъ убѣжденіемъ, такой [illegible] честностью, что, поговоривъ съ такимъ человѣкомъ, [illegible] вздохнулъ воздуха горныхъ вершинъ или [illegible]

Важно еще отмѣтить въ Сурбаранѣ [illegible] прекрасный пейзажистъ. Правда, у него рѣдко отводится мѣсто [illegible] и [illegible] заинтересованъ личностями своихъ святыхъ, [illegible] но тамъ, гдѣ художникъ вырывается на просторъ, онъ понимаетъ и умѣетъ передать его прелесть. И природа у этого материалиста мѣстами имѣетъ тотъ же характеръ, какъ и все остальное. Даже сіяющее небо у него точно крѣпкій сводъ, покрывающій и защищающій землю, а земля каменистая, неподатливая, но все же не черствая Фиваида, а та подлинно испанская почва, которую такъ трудно вспахать, но которая, разъ вспаханная и заброшенная сѣменами, даетъ тяжелые отъ соковъ плоды.[40]

---

[*] Близко къ Сурбарану стоитъ пейзажистъ Кольантесъ (1599—1656), да и тѣ характерныя фигуры, которыя мадридскій мастеръ любитъ вставлять въ эти пейзажи, несомнѣнно навѣяны Сурбараномъ. — Вообще же пейзажистовъ въ Испаніи было мало. Слишкомъ тамъ были всѣ заняты вопросами отношенія человѣка къ церковнымъ вѣрованіямъ, чтобы удѣлять много вниманія міру Божьему въ цѣломъ и непосредственно радоваться ему. Тѣмъ больше интересъ представляютъ собою испанскіе художники, которые находили возможность удѣлять время этому «пренебреженному» роду. Кольантесъ рядомъ съ встрѣчающимся уже ранѣ Орренте самый сильный изъ этихъ специалистовъ по пейзажу. Но характерно то, что и онъ загромождаетъ часто половину поверхности своей картины фигурой какого-нибудь святого, что въ его пейзажахъ мы не встрѣтимъ ни роскоши закатовъ, ни тихой прелести предутреннихъ сумерекъ, ни упоенія ночи, и даже не манятъ его пейзажи къ путешествіямъ. Оливково-зеленыя съ сѣроватыми [illegible] его картины [illegible] въ своей [illegible] его мадридскихъ [illegible] среди картинъ [illegible]

Веласкецъ. Завтракъ. Императорскій Эрмитажъ

VII



АФАЭЛЬ Менгсъ, писавшій очень скучныя картины, но обладавшій дѣйствительно тонкимъ критическимъ чутьемъ, сказалъ про «Ткачихъ» Веласкеца: «Кажется, точно эта картина создана не руками, а одной мыслью», и въ этихъ словахъ, дѣйствительно, указывается на основную особенность живописи Веласкеца. Во всей исторіи живописи не найти вполнѣ равнаго испанскому мастеру художника. И это превосходство Веласкеца кроется не въ глубинѣ его замысловъ, не въ литературномъ значеніи его картинъ, не въ ритмѣ линій, не въ созданіи чарующихъ



Д. ВЕЛАСКЕЦЪ — МАДРИДЪ. ПРАДО

LAS FILANDERAS.

никовъ, а въ одной только живописи.*) Да и про живопись Веласкеца приходится сказать именно приведенными словами нѣмецкаго художника: глядя на его картины, не радуешься тому, какъ красиво, какъ ловко, какими прекрасными красками писалъ мастеръ, а скорѣе поражаешься какимъ-то чудомъ. Наиболѣе вдохновенныя картины мастера производятъ впечатлѣніе, точно онѣ создались сами собой, однимъ дуновеніемъ божественной воли.

Не даромъ Веласкеца въ средѣ художниковъ принято называть «богомъ живописи». Кажется, что если бы самъ Аполлонъ взялся за кисть, то изъ подъ нея вышла бы именно живопись Веласкеца. Въ Рафаэлѣ мы видимъ мысль бога, въ Рембрандтѣ его чувства, въ Веласкецѣ — самую «Аполлонову технику». Еще можно сказать такъ: произведенія Веласкеца точно и не произведенія ума человѣческаго, а произведенія природы, — настолько они именно кажутся рожденными безъ помощи человѣческихъ рукъ, настолько въ нихъ совершенно отсутствуютъ слѣды труда, усилія и даже намѣренія, настолько просто и естественно они сами себя утверждаютъ. Въ справкахъ, въ комментаріяхъ нѣтъ нужды при изученіи живописи Веласкеца, даже живые, характерные, умные и благородные портреты Веласкеца такъ хороши своей живописью, что, въ сущности, они какъ бы служатъ обратной цѣли, нежели той, для которой въ свое время они были созданы. Не Веласкецъ живетъ благодаря Филиппу IV, а Филиппъ IV остался навѣки въ исторіи и не смѣшался со всѣми забытыми королями — благодаря Веласкецу. Вообще мы способны

*) Diego Velasquez y Silva крещенъ 6 іюня 1599 г. въ церкви S. Pedro въ Севильѣ; отецъ его (Juan Rodriguez de Silva) принадлежалъ къ старинному португальскому роду, мать (Geronima Velasquez) къ мелкому андалузскому дворянству. Первое образованіе Веласкецъ получилъ въ латинской школѣ; по обнаруженіи необычайныхъ способностей въ Діего, побудило родителей, несмотря на общественные предразсудки, отдать его 12-ти лѣтъ въ ученіе къ Херрерѣ, у котораго, однако, мальчикъ пробылъ всего около года; вторымъ его учителемъ съ сентября 1613 г. былъ Пачеко, на дочери котораго, Juana de Miranda, по окончаніи ученія В. женился 23 апрѣля 1618 г. Годомъ раньше онъ уже написалъ свою «Concepcion» для монастыря Carmen Calzado (у Frere въ Лондонѣ), къ 1619 г. относится «Поклоненіе волхвовъ» въ Прадо. — Въ 1621 г. вступаетъ на престолъ Филиппъ IV, и вскорѣ послѣ этого, въ апрѣлѣ 1622 г. Веласкецъ отправляется вмѣстѣ со своимъ слугою Пареха искать счастья въ Мадридъ, однако, сразу ему не удается вполнѣ тамъ утвердиться, и по прошествіи нѣсколькихъ мѣсяцевъ художникъ возвращается на родину. Поѣздка, впрочемъ, не оказалась безплодной: портреты мастера, оставшіеся въ Мадридѣ, сдѣлали свое дѣло, и уже въ 1623 г. всемогущій фаворитъ юнаго короля, уроженецъ Севильи — Оливарецъ выписываетъ черезъ дворцоваго капеллана Фонсеку Веласкеца и устраиваетъ ему сеансъ для портрета монарха; впервые Веласкецу удалось видѣть короля въ самый день своего пріѣзда. На сей разъ Пачеко, боготворившій своего зятя, сопровождаетъ его. Полный успѣхъ большого конного портрета короля (оконченнаго къ 30 августа того же года, впослѣдствіи вѣроятно погибшаго) побуждаетъ Веласкеца поселиться въ Мадридѣ и выписать сюда свою семью. Первое время мастеру было назначено мѣсячное жалованье въ 20 дукатовъ, не считая отдѣльнаго вознагражденія за работы, но въ 1626 г. оно повышено болѣе чѣмъ вдвое; при этомъ художникъ получилъ квартиру и мастерскую въ самомъ дворцѣ. Возможно, что послѣдній разъ Веласкецъ посѣтилъ Севилью, состоя въ свитѣ короля, въ 1624 г. Къ 1627 г. относится созданіе Веласкецомъ большой картины «Изгнаніе мавровъ», которую онъ написалъ въ соперничествѣ съ В. Кардучо, съ Е. Кахесомъ и съ флорентинцемъ Анджело Нарди, желая доказать свое умѣніе внѣ узкой области портрета; судьями были Майно и Хуанъ Баутиста Крессенци; картина эта, доставившая побѣду Веласкецу, впослѣдствіи сгорѣла. Въ 1628 г. В. пишетъ одно изъ знаменитѣйшихъ своихъ произведеній «Вакхъ» — «Los Borrachos» (Прадо). — Свое первое путешествіе въ Италію мастеръ начинаетъ съ Генуи, куда онъ прибываетъ 20 августа 1629 г.; посѣтивъ Венецію, Болонью, Римъ (здѣсь онъ пишетъ свою «Кузницу Вулкана» и «Одежду Іосифа») и Неаполь, въ началѣ 1631 г. мастеръ возвращается въ Мадридъ. Большинство произведеній Веласкеца, созданныхъ между первымъ и вторымъ путешествіями — портреты (на первыхъ мѣстахъ портреты короля, королевы, конде-дуке-Оливареца, инфанта Бальтасара Карлоса); къ этому же періоду относится и одна изъ самыхъ значительныхъ историческихъ композицій Веласкеца «Сдача Бреды», написанная, вѣроятно, въ 1635 г.

всю жизнь наслаждаться лучшими картинами мастера и не полюбопытствовать, что именно онѣ изображаютъ.

И вотъ въ этомъ мастерѣ натурализмъ въ самой своей сути достигаетъ апогея. Караваджо утверждалъ, что все достойно кисти художника, но вполнѣ убѣдительнымъ ему не удалось быть. Его оцѣнили вполнѣ только его товарищи живописцы, понявшіе самыя его намѣренія. Веласкецъ же подтвердилъ ученіе своего «предтечи» такъ, что никакихъ сомнѣній послѣ этого не могло оставаться. Почти одновременно, подъ самый конецъ своей жизни, уже состоя однимъ изъ первыхъ чиновъ напыщеннаго, строгаго и печальнаго двора предпослѣдняго испанскаго Габсбурга, Веласкецъ пишетъ свои два шедёвра: «Las Meninas» и «Las Hilanderas», и ими онъ точно желаетъ доказать, что передъ глазами живописца нѣтъ разницы между дворцовыми апартаментами и фабричнымъ сараемъ, между разодѣтыми по этикету фрейлинами и грязными работницами. Вѣдь всюду проникаетъ свѣтъ солнца, всюду онъ родитъ миріады цвѣтныхъ лучей, которые, сплетаясь, создаютъ дивные праздники, упоительныя симфоніи красокъ. При этомъ картины Веласкеца служатъ и лучшей школой для глаза. Даже Тиціанъ и Рембрандтъ уступаютъ ему въ этомъ отношеніи. У того и другого интересъ сюжета все же балансируетъ интересъ красокъ и живописи. У Веласкеца краски и живопись не оставляютъ мѣста для другого интереса.

Много было высказано догадокъ о томъ, кому обязанъ Веласкецъ своимъ художественнымъ развитіемъ. Невыносимаго Херреру онъ покинулъ мальчи-

Въ связи съ желаніемъ учредить давно проектированную Академію Художествъ въ Мадридѣ, Филиппъ посылаетъ въ 1649 г. Веласкеца вторично въ Италію съ цѣлью пріобрѣсти произведенія живописи [illegible] мастеровъ. Веласкецъ начинаетъ эту поѣздку 2 января 1649 г. изъ Малаги въ Геную въ составѣ посольства, ѣхавшаго на встрѣчу невѣсты короля Маріи-Анны Австрійской, но лишь 21 апрѣля того же года онъ достигаетъ Венеціи, главной цѣли своего путешествія. Затѣмъ онъ живетъ подолгу въ Римѣ и Неаполѣ, всюду знакомясь съ лучшими современными художниками и дѣлая покупки картинъ и статуй для своего государя. Возвращается мастеръ лѣтомъ 1651 г. послѣ цѣлаго ряда настойчивыхъ требованій Филиппа IV, который съ радостью встрѣчаетъ своего любимца и возводитъ его въ чинъ дворцоваго маршала («Aposentador Mayor de Palacio»); уже раньше Веласкецъ занималъ должность, аналогичную нашему церемоніймейстеру. Съ этихъ поръ В. принужденъ отдавать очень много времени своимъ придворнымъ обязанностямъ. Считается даже, что болѣзнь, постигшая художника въ полномъ расцвѣтѣ силъ 6 августа 1660 г., явилась слѣдствіемъ того переутомленія, которому Веласкецъ подвергся, благодаря [illegible] празднествами, сопровождавшими «передачу» инфанты Маріи Терезіи ея супругу Людовику XIV. Хуана де Миранда пережила [illegible] своего [illegible] супруга. Едва ли не послѣднимъ произведеніемъ мастера была картина Прадо «Св. отшельники Антоній и Павелъ», написанная въ концѣ 1659 г. для капеллы св. Антонія въ «Буенъ Ретиро». — Изъ огромной литературы о Веласкецѣ мы ограничиваемся указаніемъ лишь на наиболѣе важныя и интересныя книги. На первомъ мѣстѣ стоитъ классическій трудъ Carl Justi «Diego Velazquez und sein Jahrhundert», Bonn 1903 г.; далѣе идутъ: [illegible] «Anales de la vida y de las obras de [illegible]» Madrid 1885; R. Stevenson «The art of V.», [illegible] 189[illegible], нѣмецкое изданіе [illegible] 1904; W. [illegible] 1855; [illegible] Paris 1906 г.; [illegible] «[illegible] und Murillo» въ т. III изданія Dohme «Kunst und Künstler», Leipzig 1880; [illegible] «V.», Berlin 1903; W. Gensel «V.» Stuttgart—Leipzig 1908 въ серіи «Klassiker der Kunst»; J. O. Picon «Vida y obras de Don Diego Velazquez», Madrid 1899; P. Lafond «Diego Velazquez. 50 planches d'après les oeuvres du peintre», Paris 1905; W. G. Wilberforce «V.», London 1904; [illegible] New York 188[illegible]; [illegible] Paris 1903; [illegible] London 1906, и тѣхъ же авторовъ [illegible] New York 1907; [illegible] London 1906; [illegible] London 1901; [illegible] London 1903; W. Armstrong «The art of V.», London [illegible] 1907; Karl Voll «Velazquez. Ein Bilders[illegible]» [illegible]



комъ, пробывъ лишь нѣсколько мѣсяцевъ у него. У Пачеко онъ едва ли могъ что-либо пріобрѣсти для себя, какъ художника (зато онъ, безъ сомнѣнія, весьма многимъ обязанъ ему какъ человѣкъ — въ смыслѣ образованія: вѣдь Пачеко, при всей узкости нѣкоторыхъ своихъ убѣжденій, былъ все же несомнѣнно тонкимъ цѣнителемъ). Греко и Рибальту Веласкецъ не могъ видѣть лично, а въ томъ, что на него сильное впечатлѣніе произвели картины ученика Греко — Тристана, новѣйшіе историки сомнѣваются.[12] Однако, не подлежитъ спору, что еще въ юности Веласкецъ былъ охваченъ волной натурализма, затоплявшей испанскую живопись со всѣхъ сторонъ, и что именно натурализмомъ было обусловлено направленіе его поисковъ, что благодаря ему, эти поиски дали такіе цѣнные результаты. Идея, носившаяся въ воздухѣ по всей Европѣ, нашла себѣ въ Веласкецѣ настоящаго и полнаго выразителя.

При этомъ, однако, справедливость требуетъ не игнорировать и частичныя вліянія, которымъ подвергся Веласкецъ. Мастерская Херреры — автора «Слѣпого музыканта» Нантскаго музея — должна была оставить неизгладимыя впечатлѣнія въ душѣ юноши, хотя онъ и покинулъ ее тринадцати лѣтъ; искусство Греко, если и не въ оригинальныхъ произведеніяхъ, то въ своихъ отраженіяхъ въ картинахъ Руеласа и Тристана, должно было повліять на развитіе красочной воспріимчивости Веласкеца. Къ счастью, и теоретикъ Пачеко, очень красно говорившій объ «идеалахъ», ставилъ въ основу своей системы художественнаго образованія неустанное изученіе натуры, и самъ, по примѣру своихъ товарищей, грѣшившихъ противъ велѣнія благороднаго вкуса, писалъ религіозныя картины въ духѣ натурализма и даже не гнушался создавать «бодегоны», т. е. картины, изображавшія «кухонныя натюрморты».[13]

Позже, при посѣщеніи коллекцій Эскуріала въ 1622 году, сильнѣйшее впечатлѣніе на Веласкеца произвели картины Тиціана и Тинторетто или, скорѣе, «все венеціанское вмѣстѣ взятое», что было собрано Филиппомъ II. Нѣсколько до тѣхъ поръ робкая (но уже столь восхитительная и въ сравненіи

---

[12] О близости Луиса Тристана и Веласкеца говорятъ еще Паломино и Сеанъ Бермудецъ, это же повторяютъ многіе историки XIX вѣка. А. Л. Майеръ сомнѣвается, однако, чтобы Веласкецъ въ дни своего художественнаго воспитанія могъ видѣть произведенія толедскаго мастера: тогда же, когда онъ (на пути въ Мадридъ) увидѣлъ живопись Тристана, онъ былъ уже сформированнымъ мастеромъ. — Luis Tristan родился въ окрестностяхъ Толедо около 1586 г.; сохранилось свѣдѣніе, что онъ былъ любимымъ ученикомъ Греко, и въ нѣкоторыхъ картинахъ (напр. въ «Троицѣ» Севильскаго собора, помѣченной 1629 г.) мастеръ дѣйствительно близко подходитъ къ своему учителю; въ другихъ, напротивъ того, художникъ обнаруживаетъ болѣе опредѣленное тяготѣніе къ натурализму въ духѣ караваджистовъ. Шедевромъ Т. считается ретабль 1616 г. въ Іепесѣ. Въ 1619 г. для зала капитула Толедо художникомъ исполненъ портретъ архіепископа. Умеръ Тристанъ, согласно показанію знавшаго его лично Lazaro Diaz del Valle, въ 1640 г. въ Толедо. Единственная картина въ Эрмитажѣ, носящая этикетку Тристана «Портретъ Лопе де Вега», — слишкомъ слаба, чтобы сохранять эту атрибуцію.

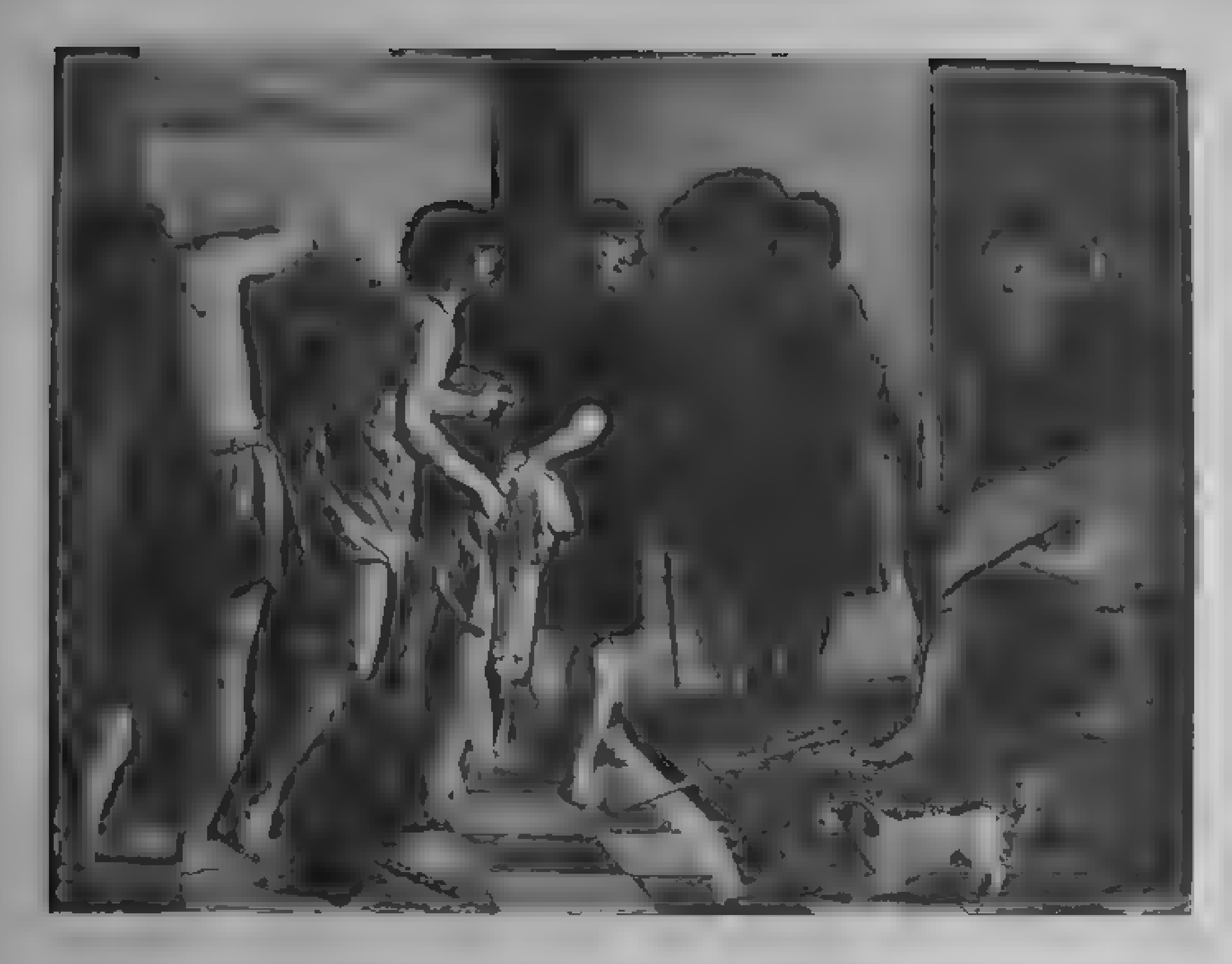
[13] Отчасти Пачеко Веласкецъ обязанъ и всѣмъ основнымъ счастьемъ своей жизни. Вѣдь, благодаря браку на дочери геніальнаго живописца, онъ получилъ у себя въ домѣ то невозмутимое спокойствіе, тотъ благородный строй, который позволилъ ему сначала всецѣло уйти въ художественный трудъ, а позже даже совмѣстить съ своей профессіей исполненіе обязанностей хлопотливой должности гофмаршала. О судьбѣ Веласкеца не сохранилось анекдотовъ, которыми пестрѣютъ біографіи художниковъ. Но какъ много говоритъ одинъ тотъ фактъ, что удрученная горемъ вдова Веласкеца пережила его всего на недѣлю.



Веласкецъ. Христосъ послѣ бичеванія. Національная галлерея въ Лондонѣ.

съ другими, увѣренная) техника Веласкеца сдѣлалась благодаря изученію этихъ примѣровъ, гибкой, а его палитра, страдавшая до того нѣкоторой чернотой (отъ которой Сурбаранъ такъ и не отдѣлался), засвѣтилась жгучими самоцвѣтными оттѣнками, при чемъ черный тонъ, какъ таковой, былъ изъятъ совершенно, и это несмотря на то, что Веласкецу при монашескомъ мадридскомъ дворѣ приходилось писать почти исключительно одѣтыхъ въ сплошной трауръ грандовъ и короля [44].

[44] Вскорѣ по вступленіи на престолъ Филиппъ IV, заставши чрезмѣрную роскошь въ одеждахъ испанскихъ грандовъ [illegible] портреты Пантохи-де-ла Круса и [illegible] издалъ указы, предписывавшіе величайшую скромность и почти монашеской стро[illegible]. [illegible] всѣ портреты [illegible]. Тогда же были [illegible] характерные плоскіе воротнички [illegible]. Что же касается развитія колористическаго дара Веласкеца, то многимъ онъ обязанъ какъ изученію произведеній Тиціана, Тинторетто и Бассано въ королевскихъ собраніяхъ, такъ и примѣру гостившаго въ первой половинѣ 1629 года при испанскомъ дворѣ Рубенса. Р. покинулъ Мадридъ 29 апрѣля. Считается, что именно совѣты фламандскаго титана побудили Веласкеца отправиться, для завершенія своего художественнаго образованія, въ Италію. Рубенсу же какъ будто обязанъ Веласкецъ и нѣкоторыми техническими пріемами, сообщавшими такую прозрачность его краскамъ и свободу кисти.



Веласкецъ. Братья Іосифа приносятъ его одежду отцу. Эскуріалъ.

Италію художникъ посѣтилъ дважды, оба раза по повелѣнію Филиппа IV и исполняя поручения монарха-коллекціонера и мецената. Но эти итальянскія путешествія, изъ которыхъ первое было совершено Веласкецомъ тридцати лѣтъ, а второе — пятидесяти лѣтъ, уже мало повліяли на художника въ ту или въ другую сторону. Онъ и въ первое свое путешествіе былъ совершенно самимъ собой, вполнѣ увѣреннымъ въ себѣ, въ своемъ призваніи. Эту увѣренность лучше всего подтверждаетъ то, что Веласкецъ не боялся изучать самыхъ противоположныхъ себѣ художниковъ и подражать имъ. Не только во дворцѣ дожей и въ церквахъ Венеціи находилъ онъ время зарисовывать и копировать все, что ему нравилось, но и [illegible] во враждебномъ натурализму Ватиканѣ. Веласкецъ [illegible] относился съ величайшимъ вниманіемъ ко всему тому, что было создано мастерами золотого вѣка. Въ послѣдствіи [illegible] лучше всего [illegible] [illegible]тельность его натуры. Подобно Рембрандту, собиравшему [illegible]



АЛЬБЕРТЪ КЕЙПЪ

ПАСТУХЪ СО СТАДОМЪ



Веласкецъ. „Los Borrachos“ (Вакхъ и пьяницы). Мадридъ. Прадо.

Рафаэля. Веласкецъ умѣлъ видѣть въ великомъ создателѣ «Станцъ» не однѣ школьныя прописи, но самую жизнь. Оба «натуралиста» — голландецъ и испанецъ — понимали, что и тотъ «идеалистъ» былъ по-своему «натуралистомъ», преслѣдовавшимъ одну цѣль — какъ можно ярче выразить въ образахъ свое пониманіе жизни.

Мы подходимъ къ вопросу, проглядываетъ ли въ живописи Веласкеца міросозерцаніе художника, и, отвѣчая на этотъ вопросъ, приходится признать, что въ проникновеніи въ главнѣйшее изъ жизненныхъ началъ — въ начало религіозное — Веласкецу было отказано. Аполлонъ, явившись черезъ его посредство за кисти и краски, на сей разъ совершенно оставилъ въ немъ свою пророческую силу. Вотъ почему натуры, властно одержимыя религіозной мыслью или же просто мистически настроенныя, всегда предпочитаютъ Веласкецу и менѣе блестящаго Сурбарана, и мятежнаго безумца Греко, и даже оргіаста Рубенса. Но вдумываясь въ то, что означаетъ искусство Веласкеца, мы должны признать, что иначе и не могло бы быть. Смыслъ этого искусства, какъ «абсолюта живописи», былъ бы поколебленъ, если бы

можно было найти въ немъ еще и религіозный экстазъ. Несомнѣнно, что подлинный испанецъ Веласкецъ не былъ чуждъ религіозныхъ переживаній — это подтверждается хотя бы тѣмъ, что его церковныя картины, не будучи охвачены мистическимъ порывомъ, все же всегда такъ строги и благородны. Однако и тогда, когда Веласкецъ принимался писать Богоматерь на облакахъ или распятаго на Крестѣ Іисуса, онъ бывалъ увлеченъ передачей красоты отливающихъ тканей или лѣпящагося въ сумеречномъ свѣтѣ тѣла, сама же тема какъ-то отступала на второй планъ. Весьма возможно, что если бы эти картины остались въ храмахъ, онѣ производили бы теперь непріятное впечатлѣніе, и настоящее имъ мѣсто въ музеяхъ.

Не многимъ отличаются по существу отъ религіозныхъ картинъ и миѳологическія картины мастера, къ которымъ можно приравнять и его большую картину въ Эскуріалѣ «Братья Іосифа приносятъ его одежду отцу» (1630 г.)*. У итальянцевъ, въ большинствѣ случаевъ миѳологическія картины (а также картины съ сюжетами изъ Ветхаго Завѣта, трактованныя въ томъ же повѣствовательномъ духѣ) выгодно отличаются отъ ихъ церковныхъ картинъ. Видно, что художники были въ нихъ болѣе свободны и въ смыслѣ фантазіи и въ смыслѣ внѣшнихъ формулъ. Самый культъ языческой древности, вѣроятно, былъ ближе душѣ итальянца XVII вѣка, нежели то, чему его учила обновленная іезуитами церковь. Напротивъ того, у большинства испанцевъ цвѣтущаго періода религіозная живопись есть подлинная исповѣдь души — то самое, въ чемъ они болѣе всего свободны и искренни. У Веласкеца же отношеніе къ религіозной картинѣ и къ картинѣ съ античнымъ сюжетомъ — одно и то же. Для него это лишь предлогъ изобразить болѣе или менѣе раздѣтыхъ натурщиковъ, фигуры которыхъ онъ располагаетъ съ большимъ пониманіемъ композиціоннаго равновѣсія и съ изумительнымъ чувствомъ красочныхъ отношеній, — однако, не находя въ себѣ силъ глубже про

*) Религіозныя композиціи составляютъ, въ отличіе отъ прочихъ испанскихъ мастеровъ, меньшинство въ твореніи Веласкеца. Наибольшее ихъ количество падаетъ на его юношескіе годы; еще въ Севильѣ писаны: «Concepcion» (въ 1617 г.) и «Св. Іоаннъ на Патмосѣ» въ собраніи Laurie Frere въ Лондонѣ, близкое къ Сурбарану «Поклоненіе волхвовъ» (1619 г.) въ Прадо, «Явленіе Богородицы св. Ильдефонсу» въ архіепископскомъ дворцѣ въ Севильѣ (наиболѣе близкое къ Тристану), «Раскаяніе св. Петра» въ собраніи Беруете и нѣсколько сомнительная картина въ собраніи М. де Сото въ Цюрихѣ «Христосъ въ Эммаусѣ». Во всю остальную часть жизни, если не считать библейской картины «Одежда Іосифа», Веласкецъ написалъ всего четыре религіозныя композиціи: «Распятіе» (1638 г.) въ Прадо, «Христосъ у колонны» 1639-го или болѣе ранняго года, въ лондонской Національной галлереѣ, «Троица» въ Прадо около 1650 г. и «Свв. отшельники Антоній и Павелъ въ пустынѣ» въ Прадо 1659 года.

*) Въ твореніи Веласкеца мы насчитываемъ сейчасъ всего пять миѳологическихъ картинъ: [illegible] была въ [illegible] Филиппа въ галлереѣ «Buen Retiro» мадридскаго дворца 1628 г.; «Аполлонъ посѣщаетъ кузницу Вулкана» (писана во время перваго пребыванія мастера въ Италіи, въ 1634 г. картина была пріобрѣтена протонотаріусомъ Аррагона Д. Херонимо де Вилльянуева); «Меркурій и Аргусъ» висѣла въ «Salon de los Espejos» и ея дружка «Аполлонъ и Марсій» утеряна такъ же, какъ картины «Венера и Адонисъ» и «Психея и Купидонъ»; «Марсъ» украшалъ залъ Torre de la Parada; четыре упомянутыя картины нынѣ въ Прадо) и лондонская «Венера», прославленная на весь свѣтъ какъ высокой цѣной, за которую она досталась Національной галлереѣ, такъ и спорами ученыхъ критиковъ, приписывавшихъ ее то Мазо, то Веласкецу, и особенно еще тѣмъ, что она была избрана суффражисткой для совершенія демонстративнаго вандализма. — Болѣе всего итальянскія миѳологіи, въ частности, Фети, напоминаетъ сравнительно удачная изъ этихъ картинъ — «Меркурій и Аргусъ»; остальныя же всѣ являютъ самые яркіе примѣры неукоснительнаго примѣненія натурализма къ «исторической» живописи. «Венера» не болѣе, какъ этюдъ не особенно красивой натурщицы.

никнуть въ [illegible]. Можно еще отмѣтить, оставляя въ сторонѣ безподобныя достоинства живописи, что и характеристика отдѣльныхъ фигуръ [illegible] сдѣлана съ тѣмъ знаніемъ жизни, которое поражаетъ въ его портретахъ, а взаимоотношенія между дѣйствующими лицами разъяснены съ тонкимъ пониманіемъ психологіи. И все же никакъ не отнесешь эти картины къ той категоріи, которую принято называть „исторической живописью". Веласкецъ не обладаетъ даромъ отвлеченія, онъ не способенъ творить символы, онъ никакъ не можетъ отдѣлиться отъ дѣйствительности, [illegible] понимая въ то же время всю ея красоту. Самъ Веласкецъ на вопросъ, почему онъ отказывается отъ «идеальныхъ» темъ, отвѣтилъ: «Я предпочитаю быть первымъ въ этихъ грубыхъ этюдахъ, нежели вторымъ въ тѣхъ тонкостяхъ», — и одна эта фраза показываетъ проницательный умъ художника, его пониманіе своего настоящаго назначенія и границъ своихъ способностей.

Лишь въ чисто исторической темѣ «Сдача Бреды» Веласкецъ пошелъ нѣсколько дальше и даже какъ бы приблизился къ „идеалистическимъ тонкостямъ", къ символу[1]. Въ томъ, какъ испанскій военачальникъ съ привѣтливой лаской встрѣчаетъ побѣжденнаго коменданта сдавшейся крѣпости, дѣйствительно преподанъ прекрасный урокъ всѣмъ побѣдителямъ и воинамъ. Вотъ финалъ войны, почти позволяющій примириться съ ея ужасами. Герой, покорно несущій свое пораженіе въ сознаніи, что онъ исполнилъ свой долгъ, и герой-тріумфаторъ, творящій больше, нежели того требуютъ суровые обы

[1] Картина «Сдача Бреды», болѣе извѣстная подъ названіемъ «Las Lanzas» («Пики»), изображаетъ происшедшую въ іюнѣ 1625 г. передачу самой сильной крѣпости Нидерландовъ, капитулировавшей съ почетными условіями послѣ цѣлаго года осады испанцами. Въ центрѣ картины комендантъ гарнизона, незаконный братъ штатгальтера Морица — Юстинъ Нассаускій (1559—1631), устремляется къ своему побѣдителю, маркизу Амброзіо Спинолѣ (1569—1630), который привѣтствуетъ доблестнаго врага любезнымъ жестомъ. Слѣва пажъ Юстина и мужественныя фигуры [illegible]. Справа [illegible] конь Спинолы, его свита и лѣсъ пикъ [illegible] свое прозвище картинѣ. «Сдача Бреды» [illegible], если написана послѣ [illegible] 1637 г., когда Бреда снова была отвоевана голландскими войсками. Спинолу Веласкецъ зналъ лично; на одномъ кораблѣ съ нимъ началъ художникъ свое первое путешествіе въ Италію. — Въ дни Филиппа IV картина «Сдача Бреды», вѣроятно, украшала замокъ Буэнъ Ретиро, изъ котораго происходитъ и рядъ другихъ картинъ Прадо съ темами изъ современной военной исторіи: «Аллегорія на освобожденіе Санъ-Сальвадора» Хуана Баутисты Майно, «Сдача крѣпости Юлихъ маркизу Спинолѣ» и «Взятіе Бризаха» герцогомъ Феріа [illegible] Jusepe Leonardo (1616—1656); вопросъ о томъ, «предвѣщаетъ» ли композиція первой изъ этихъ картинъ, написанныхъ между 1634-мъ и 1635 г., «Las Lanzas», или же она является подражаніемъ Веласкецу, нельзя рѣшить за отсутствіемъ точныхъ свѣдѣній о времени написанія «Сдачи Бреды». «Высадка англичанъ въ Кадиксѣ въ 1626 г.» Еугеніо Кахеса, «Побѣда надъ голландцами на Порторико въ 1625 г.» и «Завоеваніе вновь острова св. Христофора» Félix Castello (1602—1651) и, наконецъ, три картины Кардуччи: «Битва при Флерюсѣ», «Освобожденіе Констанцы» и «Взятіе Рейнфельда». — Майеръ усматриваетъ вліяніе на Веласкеца Рубенса въ «Бредѣ» въ томъ, что схема композиціи средней группы напоминаетъ двѣ картины великаго фламандца: мюнхенскую «Встрѣчу Исава съ Іаковомъ» и [illegible] съ королемъ Матіасомъ». Гораздо больше [illegible] такъ и въ общемъ ея тонѣ, получившемъ впро[illegible]



или военнаго времени — протягивающiй руку бывшему врагу тотчасъ послѣ того, какъ смолкъ грохотъ орудiй, — это представлено у Веласкеца съ единственной для времени ясностью съ достойнымъ испанца вкусомъ къ благородству. Однако, и въ этой картинѣ чисто живописныя стороны такъ превосходятъ все остальное, такъ она вся поетъ своими переливами мощныхъ и нѣжныхъ красокъ, она вся состоитъ изъ такихъ красочныхъ откровенiй, что, глядя на нее (не въ воспроизведенiи, а въ натурѣ) интересъ къ сюжету отступаетъ совершенно. Самая центральная группа оказывается въ своемъ построенiи о ч е н ь н у ж н о й именно для красочной прелести картины — безъ нея «живописная композицiя» развалилась бы, потеряла бы свою стройность. То, чѣмъ заняты эти фигуры, для насъ почти не имѣетъ значенiя, важно только, чтобъ онѣ остались въ тѣхъ же одеждахъ (до чего красива розовая повязка на черныхъ латахъ Спинолы и коричнево-желтый костюмъ на Юстинѣ!) съ тѣмъ же тономъ лицъ и волосъ, которые имъ придалъ Веласкецъ.

Въ своемъ мѣстѣ мы станемъ говорить во всей подробности о портретахъ Веласкеца, но и сейчасъ мы можемъ остановиться на той картинѣ, которая занимаетъ среднее положенiе между исторической живописью и офицiальнымъ портретомъ, — на картинѣ «Las Meninas» *), этой чистѣйшей жемчужинѣ Мадридскаго музея. Не правильно ли сказать, что эта картина, изображающая посѣщенiе королевской четой и инфантой Маргаритой мастерской Веласкеца, занимаетъ положенiе между портретомъ и жанровой живописью, съ большимъ уклономъ въ сторону послѣдней? А еще правильнѣе будетъ увидѣть въ ней просто генiальное разрѣшенiе проблемы красокъ, пространства, свѣта, для которой Веласкецъ воспользовался случайно подмѣченнымъ сочетанiемъ тѣней и тоновъ. Весь Веласкецъ въ этой картинѣ, и не только въ томъ, какъ она написана (надо бы сказать «навѣяна», — техника здѣсь совсѣмъ «растворилась»), не только въ подборѣ ея зеленовато-черныхъ, прозрачныхъ, благороднѣйшаго вкуса красокъ, не только въ безупречности ея рисунка, но, главнымъ образомъ, въ самомъ замыслѣ, въ томъ, что все въ столь громадномъ полотнѣ принесено въ жертву одной чисто живописной идеѣ. Не будь Филиппъ IV самъ наполовину художникомъ, онъ могъ бы обидѣться на то, что его придворный художникъ превратилъ отпрыскъ его королевской крови въ простую натурщицу, наравнѣ съ фрейлинами, гувернерами, догомъ, карлами, мольбертомъ всей пространной комнатой, которую онъ отвелъ своему художнику и гофмаршалу въ Алька-

*) Картина, называвшаяся въ старину «La Familia», получила то прозвище, подъ которымъ она извѣстна всему мiру — «Las Meninas», благодаря изображеннымъ на ней двумъ фрейлинамъ, менинамъ: Марiи Агустинѣ Сармiенто и Изабеллѣ де Веласко, сопровождающимъ, вмѣстѣ съ карлицей Марiей-Барболой и карликомъ Николазито Пертузато, инфанту Маргариту Марiю въ мастерской [illegible] ... [illegible] Веласкеца [illegible] ... 1656 году. Въ началѣ работы [illegible] мѣръ холста былъ меньшiй, [illegible] настоящимъ [illegible]



Веласкез. [illegible] Мадрид. Прадо

царю Филиппу IV и королевѣ. Веласкецъ при этомъ удѣлилъ послѣднее мѣсто — въ видѣ отраженія въ зеркалѣ, висящемъ на противоположномъ концѣ зала. Но король долженъ былъ все же остаться доволенъ этой картиной Веласкеца, ибо дни его царствованія получили, благодаря ей, право на вѣчную память.

Изъ всего сказаннаго явствуетъ, что настоящей сферой Веласкеца были картины, въ которыхъ, по самой своей сути, сюжетъ отступаетъ на второй планъ или, попросту говоря, не играетъ никакой роли. И дѣйствительно, самыя восхитительныя картины мастера тѣ, въ которыхъ онъ совершенно безхитростно, но съ присущимъ ему истинно божественнымъ чувствомъ прекраснаго изображаетъ натуру, будь то портреты или тѣ натюрморты «кухоннаго порядка», которые онъ писалъ въ юныхъ годахъ согласно формуламъ Караваджо и Херреры, будь то пейзажи или бытовыя сцены [49]. Всюду всегда чисто-живописная сторона беретъ у Веласкеца верхъ надъ психологической, хотя послѣдняя въ портретахъ достигаетъ большой силы и не оставляетъ никакого сомнѣнія въ глубинѣ ума художника. Характерно, напримѣръ, то, что лучшими во всей серіи его портретовъ являются изображенія придворныхъ шутовъ — жалкихъ идіотовъ и выродковъ [50]. Характерно и то, что изъ

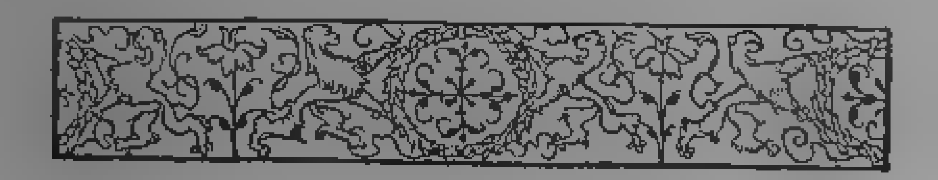
[49] Тесть Веласкеца, Пачеко, осуждалъ тѣхъ художниковъ, которые отдаютъ свои силы на писаніе обыденныхъ, тривіальныхъ предметовъ, и тѣмъ не менѣе извѣстно, что онъ и самъ писалъ «кухонныя картины» («bodegones»), а также, что онъ любовался подобными картинами Веласкеца. «Что скажемъ мы, — писалъ онъ въ своемъ «El Arte de la Pintura», — о натюрмортахъ? Ясно, что если они писаны такъ, какъ ихъ писалъ съ предѣльнымъ совершенствомъ мой зять, они могутъ быть вполнѣ одобрены». Самая отрасль «бодегоновъ» была полунидерландскаго-полувенеціанскаго происхожденія (Эртсенъ, Бёкларъ, Бассано), однако незадолго до появленія Веласкеца, новую жизнь ей придали опыты Караваджо, согласно формуламъ котораго и писались всѣ подобныя картины въ Испаніи. Непосредственными же предшественниками Веласкеца здѣсь являются: Алонсо Васкецъ (работы съ 1590 г.; умеръ до 1649 г.), котораго восхваляетъ Пачеко, Херрера-Старшій и, возможно, что Леготе и Рибера (по признанію [illegible] Пачеко Веласкецъ «слѣдовалъ по пути Риберы къ славѣ»). Изъ произведеній Веласкеца чисто-караваджескаго типа наиболѣе раннимъ, какъ кажется, слѣдуетъ считать картину въ Эрмитажѣ «Завтракъ», еще [illegible] жестокую по живописи, однако, достигающую полной иллюзіи въ передачѣ [illegible] ныхъ на скатерти предметовъ. [illegible] съ живостью» въ лондонскомъ собраніи [illegible] (по мнѣнію Паломино), «Концертъ» въ Берлинскомъ музеѣ, «Завтракающіе слуги» и «Водоносъ» (Aguador въ Apsley House герцога Веллингтона), «Старуха, готовящая яичницу» въ собраніи сэра Фр. Кука въ Ричмондѣ. Не вполнѣ за Веласкецомъ можно [illegible] ... цело нарисованными фигурами кухарки и старухи на первомъ планѣ и Христа съ сестрами Лазаря въ фонѣ, а также картину «Мальчикъ съ виноградомъ», бывшую у г. Knoedler въ Лондонѣ. Близкія къ Веласкецу вещи, находящіяся въ нашемъ собраніи «бодегоновъ», нужно, вѣроятно, отдать Мацо, если не младшему Херрерѣ. Какому-либо художнику того же круга принадлежитъ картина въ собраніи О. Э. Бреза. Къ типу «бодегоновъ» приближаются и такія картины Веласкеца, какъ «Христосъ въ Эммаусѣ» у Мануэля де Сото (не вполнѣ достовѣрная) и мадридскіе «Los Borrachos». Послѣдней въ ряду жанровыхъ караваджескихъ картинъ являются знаменитыя «Ткачихи шпалерной мануфактуры Santa Isabel» («Las Hilanderas») въ Прадо, писанныя, вѣроятно, въ одинъ годъ съ «Las Meninas». Это о «Ткачихахъ» Менгсъ выразился, что онѣ писаны мыслью (pensamiento), иначе говоря — скорѣе навѣяны, нежели исполнены кистями и красками. Знающіе картину лишь въ воспроизведеніи, не могутъ себѣ представить тѣхъ чаръ, которыми она обладаетъ въ оригиналѣ. Особенно красива въ краскахъ сцена въ фонѣ, залитая мягкимъ серебристымъ свѣтомъ: изображаетъ она двухъ дамъ, разсматривающихъ уже вытканный гобеленъ. Свѣтло-кобальтовая [illegible], черновато-зеленая и желтоватая краски [illegible] сочный аккордъ. [illegible] ... Замѣчательно при этомъ, что даже въ этомъ [illegible] нѣтъ (такъ же, какъ и въ «Менинахъ») ни одного мертваго [illegible], все живетъ, все вибрируетъ, всюду проникаетъ [illegible] атмосфера и мягкій отраженный свѣтъ.

[illegible]



пейзажей Веласкеца самыми удивительными являются два непосредственныхъ этюда, сдѣланные имъ во время его проживанія въ римской виллѣ Медичи и до странности близко подходящіе къ этюдамъ Коро, Курбэ, Менцеля — т. е. самыхъ характерныхъ для XIX вѣка художниковъ.

Кромѣ того, пейзажи встрѣчаются у Веласкеца на нѣсколькихъ картинахъ и портретахъ. Геніально одухотворенной парафразой формулы «стратегическихъ пейзажей» фламандскихъ баталистовъ въ родѣ Снаверса и Вранкса, являются зеленоватыя дали на «Бредѣ», дающія полную иллюзію безграничнаго простора. Еще красивѣе чисто испанскіе мотивы пейзажа на конныхъ портретахъ покровителя Веласкеца графа-герцога Оливареца, самого короля и инфанта Бальтасара Карлоса. Наконецъ, предѣльнаго величія въ пейзажѣ мастеръ достигаетъ въ картинѣ Прадо «Святые отшельники Антоній и Павелъ въ пустынѣ». Схема этого пейзажа, быть можетъ, также навѣяна фламандцами (особенно Брилемъ и Момперомъ, если не Кольянтесомъ въ качествѣ послѣдователя ихъ обоихъ), но какъ все здѣсь ожило, затрепетало, какими новыми и правдивыми кажутся эти оливковые и серебристые оттѣнки, и никогда Коро, даже въ лучшую пору своей дѣятельности, въ минуты высшаго вдохновенія, не изображалъ такого легкаго, такого дышащаго неба[1].

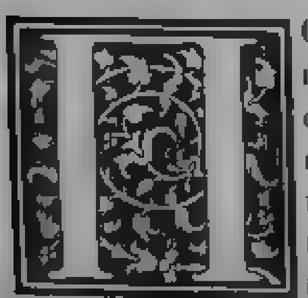


служили страннымъ развлеченіемъ при мрачномъ дворѣ Филиппа IV. Часть этихъ портретовъ украшала дворецъ Буенъ-Ретиро, часть [illegible] нѣсколько картинъ находились, наконецъ, въ мадридскомъ «Алькасарѣ» [illegible] Шутовъ [illegible] въ настоящемъ смыслѣ въ этой фалангѣ только два [illegible] въ актерской позѣ [illegible] Pablo de Valladolid [illegible] Don Juan de Austria [illegible] el Primo [illegible] el Niño de Vallecas [illegible] съ собакой и, кромѣ того, два карлика на «Менинахъ» [illegible] портретами Веласкеца — портретами шутовъ [illegible] изображенія Эзопа и Мениппа [illegible] тоже портреты [illegible] а также «Марсъ» — вѣроятнѣе всего этюдъ съ [illegible] Геркулеса [illegible] послѣдняя картина [illegible] Torre de la Parada. Послѣ Веласкеца придворныхъ шутовъ и карликовъ писалъ Карреньо де Миранда и вѣроятно [illegible] Рици [illegible] портретъ шута [illegible] въ собраніи Кэржа [illegible]

Сохранились въ Прадо два пейзажныхъ этюда, исполненныхъ Веласкецомъ во время его перваго римскаго пребыванія (оба мотива взяты въ виллѣ Медичи, въ которой художникъ нашелъ себѣ пристанище), и двѣ картины пейзажнаго характера, упоминаемыя въ текстѣ и относящіяся къ предпослѣднему году жизни мастера: Прадо «Свв. отшельники Антоній и Павелъ» (писана для «пустыньки» de San Antonio въ Буенъ-Ретиро) и «Травля кабана въ присутствіи короля» въ Лондонской галлереѣ — картина, принадлежавшая къ среднему періоду дѣятельности мастера. — Опредѣленнѣе другихъ предвѣщаютъ импрессіонизмъ XIX вѣка оба римскихъ этюда [illegible] Аранхуэца [illegible] въ которомъ [illegible] нѣсколько [illegible] оливковыхъ красокъ [illegible] солнечныхъ рефлексовъ [illegible] Веласкецъ въ «Травлѣ», — но затѣмъ этотъ [illegible] отдается отъ такихъ же иллюстрацій, встрѣчаемыхъ [illegible] всѣхъ старинныхъ дворцахъ міра. Но, по ближайшемъ разсмотрѣніи, убѣждаешься, что и ее писалъ Веласкецъ. Лишь онъ могъ такъ свободно и просто нарисовать сотню небольшихъ фигурокъ [illegible] фигуры на пейзажѣ [illegible] ему принадлежатъ [illegible] пейзажа въ фонѣ [illegible] становятся все правдивѣе и правдивѣе.

Передо. Мертвая натура. Императорскій Эрмитажъ

VIII

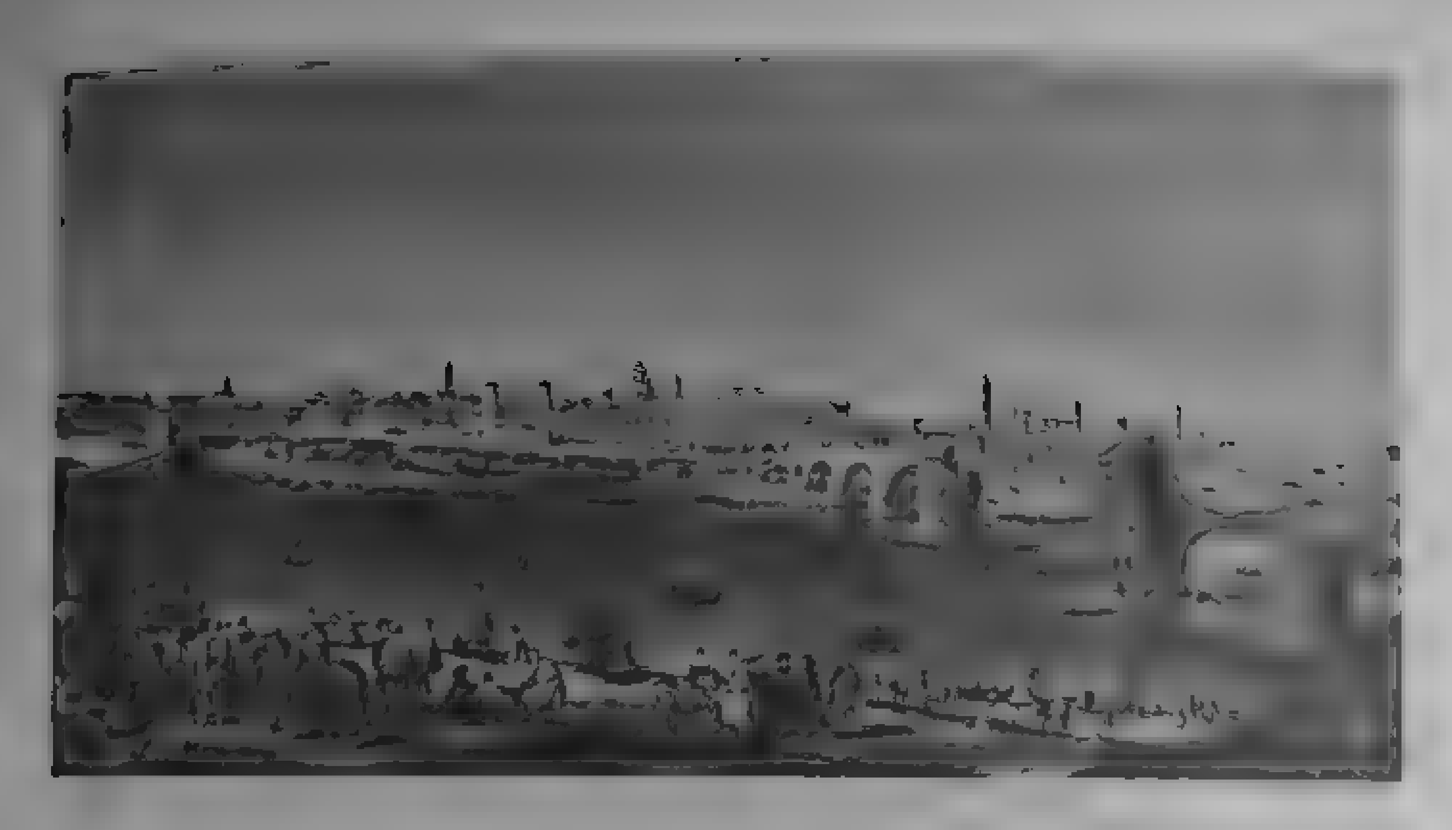


ОЛОЖЕНІЕ Веласкеца въ испанской живописи напоминаетъ, до извѣстной степени, положеніе Рафаэля въ итальянской или Рембрандта въ голландской. Это высшая точка восхожденія, это нѣчто по самому своему существу «безподобное». Однако и Рафаэль оставилъ по себѣ школу, и Рембрандтъ образовалъ толпу учениковъ, изъ которыхъ нѣсколько человѣкъ продолжали на время искусство учителей, да и кромѣ того, вліяніе Рафаэля и Рембрандта можно прослѣдить на безчисленныхъ «постороннихъ» примѣрахъ. Напротивъ того, Веласкецъ остался одинокимъ, и вліяніе его на своихъ современниковъ и соотечественниковъ сводится почти къ нулю. [illegible]

или Веласкеца явилось лишь спустя 200 лѣтъ послѣ его смерти въ лицѣ французскихъ импрессіонистовъ, вся же испанская живопись — все равно, будь то «мадридская», «валенсіанская» или «севильская» школы — осталась незатронутой мастеромъ. То, что отличало его отъ предшественниковъ и возвышало его надъ ними, въ чемъ проявились его чисто личныя завоеванія и трофеи, то осталось въ его время безъ использованія другими художниками и, вѣроятно, даже не было ими понято.

Единственнымъ исключеніемъ изъ сказаннаго является творчество Мацо, картины котораго такъ близко подходятъ къ Веласкецу, что многія среди нихъ въ теченіе столѣтій считались за произведенія послѣдняго[*]. Но Мацо не есть преемникъ въ настоящемъ смыслѣ слова, подобно Доменико Тинторетто въ отношеніи къ Якопо Робусти или Доменико Тіеполо въ отношеніи къ Джованни Баттистѣ; онъ — двойникъ Веласкеца. Мацо, обычный помощникъ великаго мастера, художникъ, жившій благодаря женитьбѣ на дочери Веласкеца въ одномъ съ нимъ помѣщеніи, пользовался всѣми до мельчайшихъ его пріемами и совершенно пропитался его художественными идеями. Веласкецъ и Мацо не два художника, а двѣ руки, подчиненныя одному уму, одной волѣ, однимъ знаніямъ. Отличаютъ произведенія Мацо отъ Веласкеца лишь люди, глубоко проникшіе въ самое существо искусства послѣдняго, но и они дѣлаютъ опасныя ошибки. Таковая произошла, напримѣръ, съ «Школой верховой ѣзды инфанта дона Бальтасара» [...]

* Juan Bautista Martinez de Mazo родился около 1612 г.; ученикъ Веласкеца, на дочери котораго, доньѣ Франциснѣ (род. въ 1619 г., умерла въ 1658 г.), онъ женился въ 1634 г.; около того же времени (26 января) художникъ былъ возведенъ въ придворное званіе, которое носилъ его тесть съ 1628 года — Ugier de la Camera; впослѣдствіи Мацо былъ женатъ на доньѣ Аннѣ де ла Вега, также умершей раньше мужа. По смерти Веласкеца, Мацо пришлось выдержать процессъ, затѣянный дворцовымъ управленіемъ по дѣламъ наслѣдства, оставшагося отъ великаго художника, и приведшій къ позорному для памяти Филиппа IV отказу въ просьбѣ Мацо объ отсрочкѣ платежа и объ охранѣ описаннаго имущества (надо при этомъ замѣтить, что на самомъ дѣлѣ дворцовое управленіе было должникомъ Веласкеца въ размѣрѣ 74,769 реаловъ, тогда какъ долгъ Веласкеца казнѣ доходилъ лишь до 17 945 реаловъ). Тѣмъ не менѣе можно утверждать, что Мацо пользовался милостями короля, оставаясь до конца жизни придворнымъ живописцемъ. Умеръ художникъ 10 февраля 1667 г. въ Мадридѣ. — Твореніе Мацо, какимъ мы его себѣ сейчасъ представляемъ, есть (за исключеніемъ двухъ видовъ Сарагоссы и Пампелуны въ Прадо и въ собраніи маркиза де Каса Торресъ) плодъ стильнокритической работы, главная заслуга въ которой принадлежитъ A. de Beruete y Moret. На основаніи отличительныхъ признаковъ (чрезвычайной близости къ Веласкецу, при отсутствіи полной увѣренности въ рисункѣ и въ лѣпкѣ и при нѣкоторой «рыхлости» письма), твореніе Мацо слагается, главнымъ образомъ, изъ слѣдующихъ произведеній: женскаго портрета въ Берлинскомъ музеѣ, считающагося изображеніемъ жены Веласкеца, «Школы верховой ѣзды инфанта дона Бальтасара» у герцога Вестминстерскаго въ лондонскомъ Grosvenor House, уменьшеннаго варіанта той же картины въ музеѣ Wallace, ряда портретовъ Бальтасара Карлоса въ Прадо, въ собраніи маркиза Бристольскаго и въ Гаагской галлереѣ, портрета дона Тибурсіо де Рединъ-и-Крузатъ въ Прадо, великолѣпнаго портрета адмирала Адріана Пулидо-Пареха въ лондонской Національной галлереѣ (1639 г., на картинѣ сомнительная подпись Веласкеца), извѣстной реплики коннаго портрета герцога Оливареца въ галлереѣ Шлейсгейма, портрета Филиппа IV съ маршальскимъ жезломъ въ Дульвичской галлереѣ (написанъ вскорѣ послѣ 1644 г.), портрета инфанты Маріи Терезіи въ собраніи Пирпонта Моргана, ряда портретовъ королевы Маріи Анны и инфанты Маргариты (экземпляръ въ Прадо, написанный около 1655 г., издавна считается работою Мацо), «портрета дамы съ мантильей» въ собраніи герцога Девонширскаго (дочь Веласкеца?) и портрета семьи художника въ Вѣнской галлереѣ (атрибуція съ 1885 г.). Эрмитажные портреты Филиппа и Оливареца также отдаютъ теперь Мацо. Всего больше самостоятельности проявлялъ художникъ въ пейзажѣ. Полны правдивости два упомянутыхъ вида городовъ, исполненные въ 1647 г.; изъ другихъ приписываемыхъ Мацо пейзажей въ Прадо — четыре также изображаютъ существующія мѣстности: фонтанъ Тритоновъ въ Аранхуэсѣ, «Calle de la Reina» тамъ же и два мотива изъ Эскуріала, другіе, носятъ совершенно фантастическій характеръ, моментами чрезвычайно напоминаютъ позднихъ итальянскихъ маньеристовъ, особенно Маньяско. См. A. de Beruete y Moret «The School of Madrid», глава V и слѣдующія.



Мацо. (Фигуры приписываются Веласкецу.) Видъ Сарагоссы. Мадридъ. Прадо.

донской Венеры, которую сгоряча приписали было Мацо только потому, что картина, дошедшая до насъ въ неисправномъ видѣ, содержитъ куски, вполнѣ достойные самого великаго мастера.

Уже два другихъ ученика Веласкеца стоятъ на неизмѣримомъ отъ него разстояніи: таковы его невольникъ мулатъ Пареха и преемникъ Веласкеца въ амплуа придворнаго портретиста — Карреньо де Миранда. Домашній человѣкъ, бывшій краскотеръ Веласкеца, Пареха *), тоже вѣроятно пользовался тѣми же секретами, которые были знакомы зятю мастера Мацо, и однако довольно характерные портреты Парехи отличаются сухостью и [illegible], а его картина въ Прадо «Призваніе Матѳея» скорѣе напоминаетъ «провинціализмъ» нѣкоторыхъ нидерландскихъ караваджистовъ. Лишь чисто техническая сторона — плотная, густая до тяжести живопись — выдаетъ Ве-

*) Juan de Pareja, мавръ по происхожденію, родился въ Севильѣ между 1606 и 1610 г.; когда онъ былъ купленъ Веласкецомъ, неизвѣстно, но уже въ 1623 г. онъ сопровождаетъ мастера въ его путешествіи въ Мадридъ. Паломино разсказываетъ, что живописью Пареха занимался тайкомъ, и что ему удалось обратить на себя вниманіе короля лишь послѣ того, какъ Веласкецъ, по желанію Филиппа, [illegible] Пареха оставался въ услуженіи Веласкеца и позже [illegible] до самой своей смерти въ 1670 г. — Портретъ Парехи, исполненный Веласкецомъ въ Италіи въ 1648 г., хранится въ Longford Castle, принадлежащемъ эрлу Раднеръ. Къ достовѣрнымъ работамъ мастера относятся: превосходный (по отзыву Беруете) портретъ архитектора Ratés въ собраніи Eguilaz въ Гренадѣ, картина въ Прадо, подписанная 1661 годомъ, [illegible] на оборотѣ холста портретъ рыцаря ордена Сантъ Яго въ Эрмитажѣ.



[illegible] Прадо.

панца — Карреньо контрастъ Парехи [illegible]. Его аристократическое происхожденіе сказывается въ каждомъ мазкѣ, отличающемся непринужденностью, граціей и чисто свѣтскимъ изяществомъ. И краски Карреньо, не будучи яркими и правдивыми, настроенныя въ гаммѣ коричневыхъ и оливковыхъ тоновъ, все же цвѣтисты и далеки отъ черноты. Но «чисто веласкецовскихъ элементовъ» въ Карреньо все же не многимъ больше, нежели у Парехи, и если что сближаетъ мастеровъ, такъ это лишь «костюмная сторона» ихъ портретовъ и вообще черты, характерныя для всего ихъ времени. Само спокойное «благородство» живописца Филиппа IV иного свойства, нежели нѣсколько жеманное изящество лейбъ-портретиста упадочнаго Карла II, а что касается красокъ

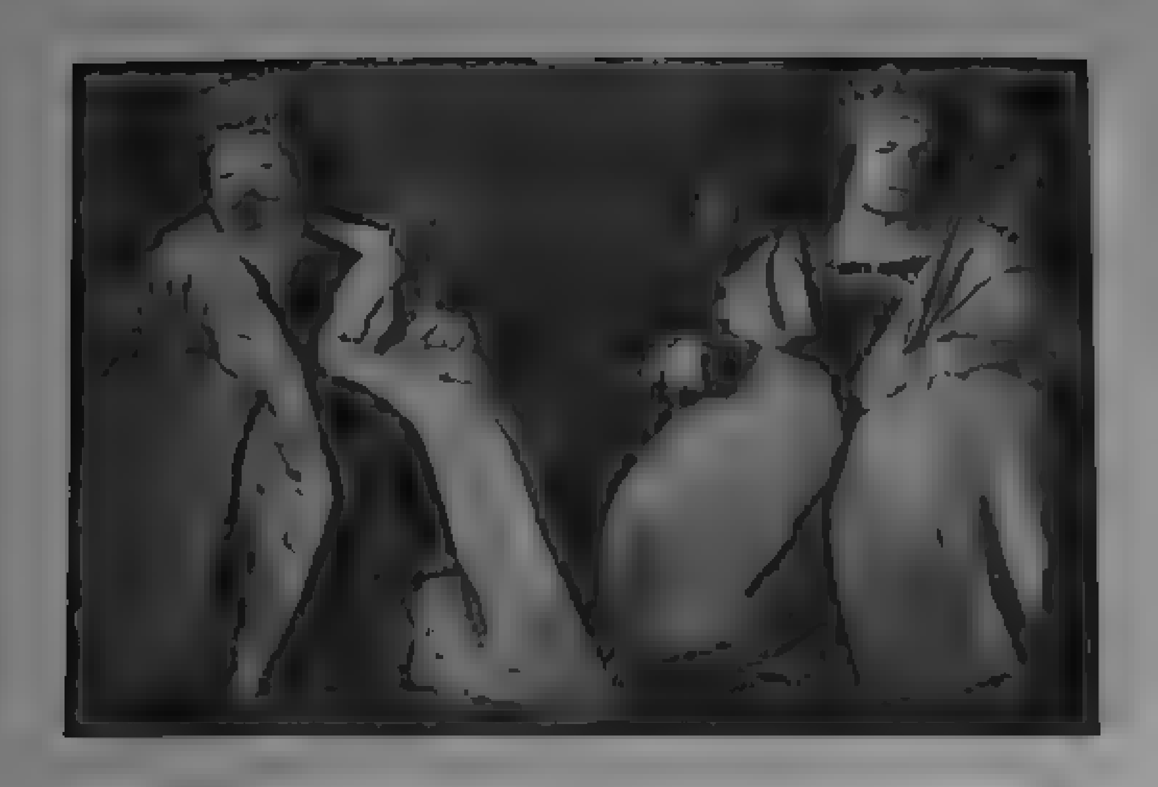
[illegible] Don Juan Carreño de Miranda, отпрыскъ благородной астурійской фамиліи (отецъ его былъ алькадомъ), родился въ Авилесѣ 25 марта 1614 г., послѣ того, какъ отецъ, овдовѣвъ, переселился въ Мадридъ. Карреньо, слѣдуя непреодолимому влеченію, поступаетъ въ ученики къ учителю Хосе Леонардо и Переды — Педро де лас[illegible], позже онъ переходитъ къ Бартоломе Романъ [illegible] лѣтъ мастеръ исполняетъ рядъ значительныхъ работъ для коллегіи доньи Маріи Арагонской и для монастыря [illegible], [illegible] въ Мадридѣ. Карреньо становится въ 1650 [illegible] Веласкезу; ему поручается писаніе фресокъ въ Salon de los [illegible] младшимъ [illegible]; 27 сентября 1669 г. онъ назначенъ живописцемъ дворца; 11 апрѣля 1671 г. — живописцемъ короля [illegible] работъ въ Мадридѣ [illegible] Карреньо былъ женатъ на донѣ Маріи де Медина. Умеръ мастеръ въ сентябрѣ 1685 г. въ Мадридѣ. [illegible] портретовъ [illegible] ковъ (среди послѣднихъ намъ, русскимъ, особенно интересно относящееся приблизительно къ 1682 г. изображеніе посла московскаго царя — Петра Ивановича Потемкина — въ Прадо), а также картины «Альфонсъ VIII передъ тѣломъ св. Исидора» и «Чудо св. Исидора» въ San Andrea, «Христосъ съ Крестомъ» въ монастырѣ капуциновъ, «Магдалина» 1654 г. въ Академіи Санъ-Фернандо, «Св. Севастіанъ» 1656 г. въ Прадо, «Св. Амвросій, раздающій милостыню» въ Луврѣ [illegible] эскизъ въ Вѣнской Академіи къ картинѣ, исполненной Карреньо для [illegible] портретъ Карла II находится въ [illegible] «Борро» въ берлинскомъ музеѣ (см. «Zeitschrift f. b. Kunst» [illegible] V, вып. 9). Изъ многочисленныхъ учениковъ мастера, нужно выдѣлить [illegible] Кабеџалеро, Донозо, Франциско Игнаціо, Руиса де ла Иглезіа, Хосе де Ледесма, Бартоломе Висенте и Луиса де Сотомайоръ. Карреньо, какъ человѣка и художника, характеризуетъ то, что онъ отказался отъ должности алькада, предложенной ему Авилесомъ, а также отъ ордена Сантъ-Яго; [illegible]

и Карреньо несомнѣнно составили свою палитру болѣе на основаніи изученія картинныхъ галлерей Эскуріала и Мадрида (въ которыхъ особенно много венеціанцевъ и фламандцевъ), чѣмъ на непосредственномъ обращеніи къ натурѣ.

Это непосредственное изученіе натуры вообще выходитъ изъ моды въ Испаніи съ середины XVII вѣка, какъ разъ въ тѣ годы, когда Веласкесъ достигаетъ высшей точки мастерства въ передачѣ видимости, а въ далекой Голландіи той же высоты правды достигаютъ Рембрандтъ, Вермэръ и рядъ другихъ мастеровъ. Упорнымъ послѣдователемъ «натуралистическихъ принциповъ» остается лишь мадридскій художникъ, современникъ Веласкеса, Антоніо Переда, писавшій исключительные по сочности красокъ, правдивые, благородные по своей сдержанной гаммѣ натюрморты и очень простоватыя, но искреннія религіозныя картины. Всѣ же остальные мало-по-малу измѣняютъ «программѣ натурализма» и постепенно заражаются тѣми новыми вѣяніями, которыя намъ уже знакомы по разбору поздняго итальянскаго сеиченто. Мы видѣли, что даже мощный Сурбаранъ, эта каменная глыба испанской живописи, не устоялъ противъ общаго увлеченія, и послѣдніе его картины напоминаютъ Мурильо — вѣрнѣе, содержатъ тѣ черты какого-то размягченія, слабости, которыя отражали измѣнившуюся душу времени.

Antonio Pereda y Salgado родился въ Вальядолидѣ около 1608 г.; осиротѣвъ, онъ въ юности былъ посланъ своимъ дядей въ Мадридъ, гдѣ поступилъ къ Педро де лас Куэвасъ; будучи еще ученикомъ, Переда сталъ пользоваться могущественнымъ покровительствомъ сановнаго кастильца Франсиско де Техада и дилетанта маркиза де ла Торре, позволявшихъ ему изучать коллекціи королевскихъ дворцовъ, благодаря чему развился колористическій даръ художника. Восемнадцати лѣтъ Переда пишетъ картину «Непорочное зачатіе», произведшую большой шумъ въ Мадридѣ, послѣ чего художникъ былъ посланъ маркизомъ де ла Торре въ Римъ. Въ 1640-хъ годахъ онъ приглашенъ герцогомъ Оливаресомъ принять на ряду съ лучшими художниками участіе въ украшеніи Sala de las Reynas въ Буенъ-Ретиро. Картина Переды, изображающая «Освобожденіе Генуи маркизомъ Санта-Крусъ», въ которую мастеръ помѣстилъ массу портретовъ современниковъ, принесена недавно въ даръ музею Прадо. [illegible] къ тому же времени относится наиболѣе популярное изъ произведеній мастера — «Сонъ жизни» въ Академіи Санъ-Фернандо. Послѣднее изображаетъ молодого человѣка, уснувшаго у стола, заваленнаго самыми разнообразными вещами, начиная отъ маски и кончая черепомъ, который видитъ во снѣ ангела, который держитъ изреченіе, характеризующее смерть: «Aeterne pungit, cito volat et occidit». Къ 1641 г. относится картина Переды въ Прадо «Се Человѣкъ», къ 1643 г. — «Св. Іеронимъ, размышляющій о Страшномъ судѣ» (тамъ же), къ 1651 г. — «Св. Вильгельмъ въ пустынѣ» (въ Академіи Санъ-Фернандо); 1664 годомъ помѣчено «Чудо розъ» въ Прадо. Умеръ мастеръ 30 января 1678 г. — Паломино утверждаетъ, что Переда былъ неграмотенъ, но по другимъ свѣдѣніямъ, художникъ даже занимался литературой. О степени иллюзорности его живописи свидѣтельствуетъ разсказъ о томъ, какъ художникъ, въ отвѣтъ на требованія крикливой жены, написалъ для своей передней картину, изображавшую недостававшую въ хозяйствѣ дуэнью; картина эта вводила въ обманъ всякаго посѣтителя. — Изъ двухъ прекрасныхъ натюрмортовъ Переды въ Эрмитажѣ, одинъ помѣченъ 1652 годомъ, въ собраніи графини Е. В. Шуваловой находится превосходная картина мастера «Магдалина въ пустынѣ».

56 Натуралистическія черты носитъ еще живопись старшаго изъ двухъ братьевъ Rizi — Хуана, произведенія котораго на рынкѣ часто стараются выдать за произведенія Веласкеса или Сурбарана. Зато младшій Рици — Francisco — принадлежитъ цѣликомъ къ той же плеядѣ легкомысленныхъ и виртуозныхъ декораторовъ, которая имѣла въ своихъ рядахъ Кортону, Джордано и т. д. — Братья были сыновьями прибывшаго вмѣстѣ съ Цуккаро болонца Антоніо Рици, женившагося въ 1588 г. въ Мадридѣ на дочери Габріеля де Чавесъ. Хуанъ Рици родился въ 1600 г., былъ ученикомъ Майно, поступилъ въ бенедиктинскіе монахи въ 1626 г. и состоялъ одно время аббатомъ монастыря въ Медина-дель-Кампо; умеръ онъ въ Римѣ въ 1675 г. Наиболѣе характерными работами Хуана являются портретъ Тибурсіо де Рединъ въ Прадо, «Месса св. Бенедикта» въ Академіи Санъ-Фернандо, «Св. Бенедиктъ съ [illegible]» въ соборѣ [illegible]. Франсиско родился въ 1608 г., ученикъ В. Кардучи, съ 1656 г. придворный живописецъ; умеръ 2 апрѣля 1685 г. въ Эскуріалѣ. Съ нимъ мы еще встрѣтимся ниже.



Алонсо Кано. Готскіе короли. Прадо. Мадридъ

IX

Мы уже указывали на то, какъ часто совершенно необоснованно изученіе живописи извѣстнаго періода подчиняется условному дробленію на локальныя школы. Такая система бываетъ полезной лишь при подготовительныхъ работахъ, при разборѣ матеріала, когда нужно по возможности суживать рамки и дѣлать детальную классификацію. Но для желающихъ понять смыслъ и существо искусства какой-либо страны за извѣстный періодъ въ цѣломъ, эти рамки становятся ненужными и даже вредными. Такъ, мы ничего не поняли бы въ томъ случаѣ, если бы стали говорить отдѣльно о всѣхъ „школахъ" Испаніи XVII вѣка: о севильской, мадридской, гранадской, кордовской, валенсіанской и т. д. Придавая преувеличенное значеніе преемственнымъ началамъ въ каждомъ отдѣльномъ явленіи, мы фатально упустили бы изъ виду ихъ общія устремленія и то, что давало [illegible] ихъ творчеству. Наоборотъ, [illegible] мы [illegible] общія [illegible] живописи [illegible] признаки здоровья [illegible] художественной культуры вообще [illegible] насъ болѣе всего и интересуетъ.

Испанскую живопись принято дѣлить на отдѣльныя школы: валенсійскую, севильскую, кордовскую, гранадскую, мадридскую и рядъ мелкихъ локальныхъ школъ. Представителями перв[illegible] итальянецъ Паоло де [illegible] рацо, оба Масипа, оба Рибальта. [illegible]

Слѣдя этой системѣ, мы уже имѣли возможность убѣдиться въ томъ, что въ началѣ вѣка вся испанская живопись охвачена подъемомъ и мощнымъ натурализмомъ, и мы видѣли, къ какимъ блестящимъ результатамъ привело это увлеченіе какъ въ творчествѣ валенсійца Риберы, такъ и въ творчествѣ севильцевъ Херреры, Легота, Веласкеца, Сурбарана или, наконецъ, мадридцевъ Маино, Маццо и Переды. Теперь мы замѣтимъ, что дальнѣйшая фаза испанской живописи означаетъ уклонъ отъ крѣпости и здоровья и отъ «[illegible] натурализма» въ сторону какого-то размягченія и разслабленія. И опять-таки признаки этого разслабленія оказуются не въ той или иной изъ мѣстныхъ школъ, а почти одновременно всюду, во всѣхъ проявленіяхъ художественной жизни Испаніи.

Съ аналогичнымъ явленіемъ мы уже встрѣтились въ Италіи, съ подобнымъ же явленіемъ мы еще встрѣтимся въ Нидерландахъ. Въ Испаніи оно нѣсколько запоздало по отношенію къ другимъ европейскимъ школамъ, но, разъ появившись, оно быстро пріобрѣло большое значеніе и отразилось на всемъ характерѣ художественнаго творчества. Къ концу XVII вѣка испанская живопись представляетъ значительную «деморализацію», глядя на картины этого времени, уже съ трудомъ вѣрится, что ихъ произвела та самая Испанія, которая всего за нѣсколько лѣтъ до того могла родить Риберу, Веласкеца и Сурбарана.

Основная причина этого разложенія — въ недомоганіи чисто-духовнаго порядка, въ частности въ какомъ-то упадкѣ «религіознаго упованія», объяснимомъ отчасти той заразой, которая шла изъ сердца католицизма — изъ Рима, отчасти и всѣми неудачами, которыя претерпѣла южная габсбургская

нимо де Эспиноза, баталистъ Эстебанъ Марчъ († 1660), Хусепе Рибера, Кристобаль Гарсія Салмерона († 1622), Маріано Сальвадоръ Маэлья (1739—1819), Кристобаль Валеро († 1789). Въ севильской мы находимъ Нуньеса, Хуана Хименеса, Хуана Санчеса де Кастро, Педро Санчеса, Санчеса де Гвадалупе, Алехо Фернандеца, Антоніо де Альфіана, Переца, Алесіо, автора гигантской фрески (1584 г.) въ Севильскомъ соборѣ («Св. Христофоръ»), Луиса де Варгасъ, Педро Вильегаса де Мармолехо, Васко Перейра, Алонсо Васкеца, Рубенса фламандцевъ, Фрутета, Хернандо Штурмъ и Педро Кампанью, Пачеко, обоихъ Херрера, Сурбарана, Веласкеца, близкаго то къ Херрерѣ, то къ Караваджо Себастіана де Льяносъ и Вальдесъ, Мурильо, Вальдеса-Леаль, Педро Нуньеса де Вильявисенсіо, Менесеса Осоріо, Алонсо Мигуэля де Тобаръ, Луиса Сотомайора, Игнасіо Ирріарте, Бернардо Херманъ и Льоренте. Кордовская школа открывается большимъ ретабломъ Педро де Кордова («Благовѣщеніе» 1475 г.); въ … Кордовы, въ XVI в. мы встрѣчаемъ Пабло де Сеспедеса, въ XVII в. — Антоніо дель Кастильо-и-Сааведра (1616—1668). Въ гранадской школѣ … Алонсо Кано съ двумя учениками … предтечами «Мадонны» … Алонсо …. Въ мадридскую школу … самыхъ разнообразныхъ художниковъ, приглашенныхъ изъ всѣхъ концовъ Испаніи ко двору. Наибольшія, относительно, права на зачисленіе въ эту группу имѣютъ Висенте Кардучи, Эухеніо Кахесъ, Педро де лас Куэвасъ, Хуанъ Баутиста Маино (его же зачисляютъ, вмѣстѣ съ Бласомъ дель Прадо, Греко, Орренте и Тристаномъ, въ «толедскую школу»), Франсиско Камильо, Фелипе Кастельо, Антоніо Переда, пейзажистъ Коллантесъ, Веласкецъ, Хосе Леонардо, Маццо, Пареха, Карреньо, братья Рицци, Клаудіо Коэльо, Сереццо, Кабецалеро, Себастіанъ Муньоцъ, Хосе Хименесъ Донозо, Хосе Антолинецъ, Аріасъ Фернандецъ, Хуанъ Антоніо Эскаланте, Асенсіо, Антоніо Паломино, Франсиско Руисъ де ла Иглезія, спеціалисты по цвѣтамъ Хуанъ Вандерламенъ-и-Леонъ, Бартоломе Перецъ и Хуанъ де Арельяно, маринистъ Хуанъ де Толедо, неаполитанецъ, спеціалистъ по натюрмортамъ, Луисъ де Менендесъ и, наконецъ, Гарсіа де Миранда, Луисъ Паретъ, Баэу, Гойя. Кромѣ того, еще цитируютъ школы: бадахосскую (представитель ея Моралесъ), толедскую и старокастильскую въ XV в. (Мастеръ Сисла, Хуанъ де Бургоса, А. дель Ринконъ, Хуанъ де Вильольдо, Алонсо Берругете, архаическій Фернандо Гальегосъ), старокаталонскую въ XV в. (Л. Борасса, Бенито Мартореллъ, Луисъ Далмау, Бартоломе Бермехо, династія Вергосовъ, Хаиме Серра.



Кано. [illegible]
Императорскій Эрмитажъ.

монархіи въ своей борьбѣ съ ересями. Въ душѣ самыхъ ярыхъ защитниковъ вѣры (и тѣмъ паче въ душѣ ихъ дѣтей) могло вкрасться сомнѣніе, дѣйствительно ли они стоятъ за правое, за Божье дѣло. А отсюда безконечныя сдѣлки съ совѣстью и въ то же время — въ государственной жизни — усиленіе внѣшнихъ репрессивныхъ мѣръ, въ свою очередь, всегда влекущихъ за собой еще большее уныніе. Кромѣ того, на живопись могло вліять и чрезвычайное обѣднѣніе страны, все большая разобщенность между дворомъ и «интеллигенціей», непослѣдовательность и растерянность правительства. Наконецъ, не послѣднюю роль играли чисто-случайныя технически вліянія, дѣйствовавшія на характеръ творчества художниковъ иногда помимо ихъ воли и сознанія. Иной считалъ, что онъ еще такъ же мыслитъ и вѣруетъ, какъ мыслили и вѣровали Руеласъ и Рибера, а между тѣмъ кисть его уже позволяла себѣ [illegible], его краски становились все болѣе и болѣе «пріятными», и все рѣже и рѣже удосуживался художникъ провѣрять себя натурой, полагаясь на «усвоенныя знанія».

Самымъ характернымъ художникомъ для этого періода испанской живописи является Мурильо. Но и кромѣ него и независимо отъ него возникаетъ рядъ мастеровъ, которые въ такой же мѣрѣ захвачены новыми вѣяніями. Назвать ихъ «упадочниками» не хочется, — слишкомъ много въ нихъ еще и энтузіазма къ искусству, и религіознаго чувства; при этомъ въ техническомъ отношеніи они всѣ стоятъ на очень высокой ступени. Но все же [illegible] крѣпость душевнаго здоровья [illegible] художниковъ [illegible] очень характерныхъ чертъ; они сентиментальны тамъ, гдѣ старшіе были [illegible], граціозны тамъ, гдѣ тѣ были красивы, изощрены [illegible]

были просты. — Надо при этомъ замѣтить, что въ началѣ того же теченія появляются первые теоретическіе трактаты въ испанской литературѣ [58], и то одно указываетъ на тѣ огромные шаги, которые сдѣлалъ (столь вообще враждебный непосредственному художественному творчеству) эстетизмъ въ общественномъ сознаніи. — Другимъ характернымъ показателемъ художественнаго настроенія Испаніи во вторую половину XVII вѣка является основаніе стараніями Мурильо Академіи въ Севильѣ; тѣмъ самымъ живопись въ этомъ центрѣ художественнаго горѣнія окончательно теряла свое прежнее, способствующее скромности, цеховое начало, нарушалось близкое единеніе между учителями и учениками, а на смѣну ему водворялась отвлеченная и холодная схоластика.

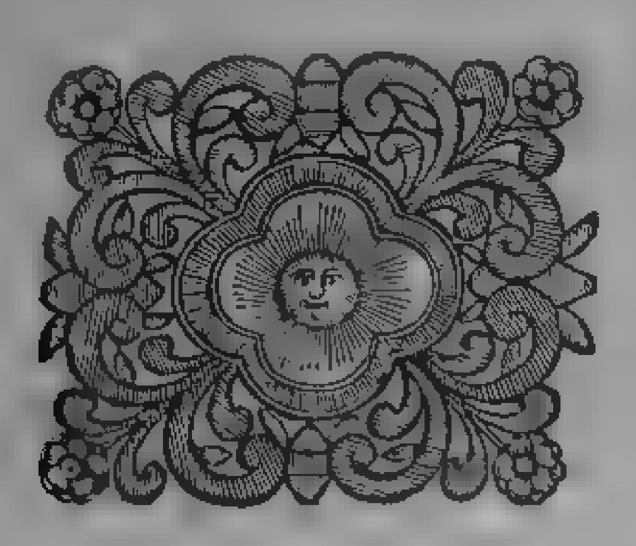
Уроженецъ Гранады, живописецъ, скульпторъ и архитекторъ Алонсо Кано [59] былъ всего на два года моложе Веласкеца и вмѣстѣ съ послѣднимъ провелъ нѣсколько лѣтъ въ мастерской у Пачеко; вполнѣ естественно послѣ этого, что начало художественной дѣятельности мастера отмѣчено строго-натуралистическимъ характеромъ, доказательствомъ чего могутъ служить его «Готскіе короли» въ мадридскомъ Прадо; картины эти, служившія нѣкогда украшеніемъ королевскаго дворца въ Мадридѣ, представляютъ даже собой крайнюю степень натуралистическихъ исканій — какую-то карикатуру

---

[58] Теоретическіе взгляды испанскаго общества на искусство выразились за два вѣка цвѣтущаго періода въ слѣдующихъ сочиненіяхъ: Pablo de Cespedes «De la comparacion de la antigua y moderna Pintura y Escultura»; Vicente Carducho «Dialogos de la Pintura», изданы въ Мадридѣ въ 1633 г.; Juan de Butron «Discursos apologeticos enque se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura», Madrid, 1626; Francisco Pacheco «El Arte de la Pintura su antiquidad y grandezas», изданное въ Севильѣ въ 1649 г.; Palomino de Castro y Velasco «El Museo pictorico y Escala Optica», томъ I «Teorica de la Pintura», Мадридъ, 1715 г.

[59] Alonso Cano родился въ Гранадѣ 19 марта 1601 г.; сынъ скульптора и архитектора Мигуэля Кано, спеціалиста по сооруженію столь характерныхъ для Испаніи монументальныхъ алтарей (ensamblador de retablos), переселившагося въ Севилью по настоянію своего друга Хуана дель Кастильо и отдавшаго Алонсо въ ученіе къ знаменитому скульптору Монтаньесу и къ Пачеко, у котораго въ это время уже учился Веласкецъ, многимъ Алонсо обязанъ и изученію античныхъ изваяній, собранныхъ во дворцѣ герцога д'Алькала. Первыми произведеніями молодого художника была скульптура для ретаблей въ San Alberto и Santa Paula (изъ-за двухъ ретаблей въ послѣдней церкви возникъ характерный споръ между представителями разныхъ монашескихъ орденовъ, которому изъ ретаблей отдать предпочтеніе); съ 1630 г. Кано продолжаетъ начатую отцомъ работу по созданію ретабля въ Лебрихѣ; въ 1637 г. мастеръ ранитъ въ дуэли своего товарища Себастіано де Льяно-и-Вальдесъ и вынужденъ послѣ этого бѣжать въ Мадридъ, гдѣ находитъ себѣ заступника въ лицѣ Веласкеца, одно время К. состоитъ преподавателемъ наслѣдника престола, инфанта Бальтасара Карлоса; въ 1643 г. онъ старается получить мѣсто Maestro Mayor при соборѣ въ Толедо, однако, терпитъ въ этомъ неудачу; во время своего пребыванія въ древней столицѣ Кастиліи (іюнь 1644 г.) Кано подвергается обвиненію въ убійствѣ своей жены, что побуждаетъ его снова искать убѣжища въ Мадридѣ, а затѣмъ въ Валенсіи и снова въ Мадридѣ (къ этому моменту относится едва ли достовѣрный разсказъ о томъ, что Кано былъ подверженъ пыткѣ и что король повелѣлъ щадить его правую руку); въ 1646 году художникъ назначенъ майордомомъ братства «Страданій Богородицы»; въ 1651 г. онъ возвращается на родину въ Гранаду, гдѣ и получаетъ мѣстоascioнero при соборѣ, уклоняясь, впрочемъ, отъ требовавшагося пострижения и все время находясь въ распрѣ съ капитуломъ; лишь въ 1658 г., подъ угрозой лишиться своихъ доходовъ, мастеръ, наконецъ, позволяетъ совершить надъ собой обрядъ посвященія. Умеръ художникъ въ Гранадѣ 3 октября 1667 г. Картины Кано имѣются въ Прадо («Св. Іоаннъ на Патмосѣ», «Св. Бенедиктъ», «Св. Іеронимъ», двѣ «Мадонны», «Христосъ у колонны», «Pieta», «Распятіе», двѣ картины, изображающія готскихъ королей), въ Академіи С. Фернандо («Экстазъ св. Франциска» и «Распятіе»), въ музеяхъ Севильи, Берлина («Св. Агнеса»), Дрездена, Эрмитажа, въ соборахъ Гранады и Малаги. — См. A. L. Mayer, [illegible] nero Alonso Cano und die Kunst von Granada, [illegible] buch d. Kgl. preuss. Kstsml. [illegible], 1909, 4, и Beil. z. XXX Bd., 1910, I.

на натурализмъ. Однако постепенно затѣмъ происходитъ переломъ въ творчествѣ Кано: краски его становятся ярче и звучнѣе, рисунокъ пріобрѣтаетъ большую изящность линій, ритмичность формы, стройное равновѣсіе. Послѣднія черты старинные историки объясняютъ изученіемъ мастеромъ античныхъ скульптуръ, собранныхъ герцогомъ де Алькала въ его сельскомъ дворцѣ, извѣстномъ «Casa de Pilatos».[1] Наконецъ, въ послѣдней стадіи своего развитія мы видимъ, какъ иностранныя вліянія вытѣсняютъ въ Кано все характерно испанское. Произведенія венеціанцевъ, Рубенса и ванъ Дейка, въ изобиліи украшавшія королевскіе дворцы, служатъ мастеру великимъ соблазномъ. Его начинаютъ манить проблемы чисто формальнаго характера, желаніе щеголять знаніемъ анатоміи и умѣніемъ писать тѣло, а палитра Кано получаетъ жаркіе и дымчатые оттѣнки. Эти послѣднія произведенія носятъ уже вполнѣ мурильевскій характеръ (хотя, быть можетъ, и не означаютъ вліянія Мурильо на Кано, бывшаго на много лѣтъ старше своего знаменитаго собрата); они-то и создаютъ славу мастеру, дѣлаютъ его популярнымъ. Для насъ, напротивъ того, эти позднія картины представляютъ меньше интереса, нежели болѣе непосредственныя произведенія молодости Кано, но и мы не можемъ игнорировать ихъ достоинства: сдержанный вкусъ и тонкое мастерство.

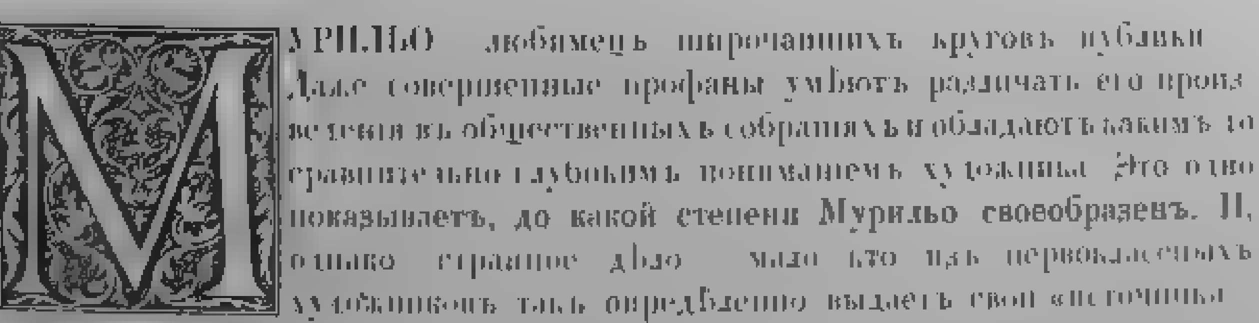


[illegible]

[1] [illegible] собранныя еще въ XVI в. [illegible] Алькала коллекціи [illegible]

Мурильо. Отдыхъ на пути въ Египетъ. Императорскій Эрмитажъ.

X



Мурильо — любимецъ широчайшихъ круговъ публики. Даже совершенные профаны умѣютъ различать его произведенія въ общественныхъ собраніяхъ и обладаютъ какимъ-то сравнительно глубокимъ пониманіемъ художника. Это одно показываетъ, до какой степени Мурильо своеобразенъ. И, однако, странное дѣло — мало кто изъ первоклассныхъ художниковъ такъ опредѣленно выдаетъ свои источники, какъ именно Мурильо. Впрочемъ, объ источникахъ во множественномъ числѣ и не приходится говорить; обо главнымъ и исчерпывающимъ образомъ сла

[illegible] крещенъ въ церкви Магдалины въ Севильѣ 1 января 1618 г. [illegible] въ 1627 г. [illegible] Гаспара Эстебана [illegible] Маріи Перецъ [illegible] хирургомъ Хуаномъ [illegible] [illegible]

Мурильо въ [illegible] [illegible]

[illegible] на Мурильо вліяніе ванъ Дейка. При этомъ надо только помнить, что искусство фламандца есть экстрактъ изъ очень многихъ элементовъ, частью [illegible], частью итальянскихъ. Ванъ Дейкъ — геніальный эклектикъ, вобравшій въ себя все, что могли ему дать его здоровые и жизнерадостные соотечественники, утончившій затѣмъ пріобрѣтенное до предѣльной степени въ изученіи Корреджо и венеціанцевъ и, наконецъ, сумѣвшій выразиться влеченіями самыхъ передовыхъ элементовъ общества какъ въ упадочной Италіи, такъ и при утонченномъ англійскомъ дворѣ.

До Мурильо искусство великаго фламандца-декадента могло дойти окольными путями. Старинные историки сообщаютъ, что впервые его познакомилъ съ нимъ товарищъ (по мастерской Хуана де Кастильо) Мойя, попавшій, будучи солдатомъ, во Фландрію, тамъ увлекшійся живописью Дейка, перебравшійся затѣмъ въ Лондонъ, дабы поступить въ ученики къ своему

[illegible] разсказы вернувшагося изъ Нидерландовъ Мойи якобы побудили Мурильо отправиться въ 1642 г. въ путешествіе, однако, накопленныхъ денегъ ему хватило лишь до Мадрида, гдѣ онъ сблизился съ Веласкецомъ, открывшимъ для его изученія богатѣйшія сокровища живописи во дворцахъ; въ это же время сказывается вліяніе на мастера Риберы, произведенія котораго Мурильо также могъ видѣть какъ въ Мадридѣ, такъ и въ Севильѣ; въ 1645 г. М. возвращается въ родной городъ и здѣсь быстро завоевываетъ популярность: работы, исполненныя имъ въ 1645 и 1646 гг. для монастыря Санъ Франсиско, частью еще выдаютъ робость, особенно картина «Св. Діего насыщаетъ бѣдняковъ», написанная, вѣроятно, еще до поѣздки въ Мадридъ и находящаяся нынѣ въ Мадридской Академіи; въ другихъ сказывается вліяніе [illegible] и Сурбарана [illegible] собраніи [illegible] въ Лондонѣ и [illegible] въ Kings Weston); однако скоро мастеръ находитъ вполнѣ свой особенный стиль, и уже картины изъ того же монастыря Санъ Франсиско въ Луврѣ и въ Дрезденской галлереѣ — типичные Мурильо, по существу мало чѣмъ отличающіяся отъ работъ позднѣйшаго времени. Въ 1648 г. Мурильо женится на донѣ Беатрисѣ де Кабрерѣ и Сотомайоръ, а въ 1648 г. у супруговъ рождается старшая дочь, ставшая впослѣдствіи доминиканской монахиней въ монастырѣ [illegible]; крестнымъ отцомъ старшаго сына Мурильо, Габріэля, постригшагося также въ монахи, былъ знаменитый «покаявшійся Донъ-Жуанъ» Севильи XVII в. Мигель де Маньяра, имя котораго мы еще встрѣтимъ въ біографіи Вальдеса Леаля. Къ 1655 г. относятся образа «Св. Исидора» и «Св. Леандра» въ соборѣ; 3 марта 1656 г., въ годъ созданія «Менинъ» Веласкеца, капитулъ собора заключаетъ съ мастеромъ контрактъ [illegible] грандіозную картину «Видѣніе св. Антонія», оконченную уже къ 21 ноября того же года [illegible], причемъ Мурильо просто обозначенъ въ договорѣ какъ «лучшій живописецъ города»; въ 1660 г. М. избранъ президентомъ только что основанной Академіи [illegible] Вальдеса Леаля заставляютъ его вскорѣ отказаться отъ этой должности [illegible] Мурильо начинаетъ работать для церкви монастыря S. Maria la Blanca, перестроенной въ 1659 г. (лучшія картины нынѣ въ Прадо и въ Луврѣ); въ томъ же году, 4 іюня, онъ вступаетъ въ набожное братство «de la Caridad»; для монастыря этой же Hermandad, пользовавшейся особенными благодѣяніями Маньяры, Мурильо исполняетъ съ 1671-го по 1674 г. рядъ своихъ шедёвровъ, изъ которыхъ нѣкоторые остались на мѣстахъ, другіе украшаютъ Эрмитажъ, Прадо и лондонскій Stafford House; столь же значительна была и слѣдующая работа мастера — для монастыря капуциновъ на окраинѣ города (нынѣ почти всѣ картины въ Севильскомъ музеѣ, главная же картина въ Кёльнскомъ музеѣ); къ концу 1670-хъ годовъ относятся работы для августинскаго монастыря и для госпиталя братства «Venerables Sacerdotes»; послѣднимъ произведеніемъ мастера является алтарь въ монастырской церкви капуциновъ Кадикса, во время писанія котораго Мурильо упалъ съ лѣсовъ и получилъ тяжкія поврежденія; умеръ мастеръ вскорѣ послѣ этого въ Севильѣ, въ 5 ч. вечера 3 апрѣля 1682 г. (жена его умерла до него); похороненъ Мурильо въ капеллѣ церкви S. Cruz, въ то время украшенной любимой его картиной Педро Кампаньи «Снятіе со креста» (нынѣ въ соборѣ). Наилучшимъ образомъ Мурильо [illegible] кромѣ Севильи, въ Прадо, въ Эрмитажѣ и въ Луврѣ. До XVIII в. слава мастера была скорѣе локальнаго характера, значеніе же мірового художника онъ получаетъ послѣ того, какъ масса его картинъ была вывезена стараніями королевы Изабеллы Фарнезе въ Мадридъ. — Изъ обширной литературы о Мурильо мы ограничимся указаніемъ на слѣдующіе труды: [illegible] Sevilla 1863 [illegible] Barcelona, 1886 г.; C. Justi, Murillo, Leipzig, 1904 [illegible] London 1908 [illegible] London 1903 [illegible] Mayer, Murillo [illegible] P. Lefort, Murillo et ses [illegible] Paris 1892 [illegible] 1908 [illegible] New York 1888 [illegible] Mayer [illegible] 1909 [illegible] XXIII [illegible]



кумиру, и вернувшимся въ Севилью послѣ неожиданной кончины учителя¹. Легенда говоритъ далѣе, что Мойя привезъ съ собой одну [illegible], произведшую цѣлый переворотъ во вкусахъ севильскихъ художниковъ и въ частности Мурильо. Однако провѣрить всѣ эти данныя не удается, и они остаются тѣмъ болѣе сомнительными, что рядъ картинъ, считавшихся прежде за произведенія Мойи, теперь приходится отдать кордовскому художнику Антоніо дель Кастильо, которому, быть можетъ, Мурильо многимъ и обязанъ въ началѣ своей дѣятельности. Не подвергается сомнѣнію лишь то, что Мурильо самъ отправился въ путешествіе, которое, впрочемъ, ограничилось посѣщеніемъ одного Мадрида, гдѣ юный мастеръ, проникнувшій благодаря Веласкецу въ королевскія сокровищницы, въ продолженіе двухъ лѣтъ изучалъ произведенія фламандцевъ и венеціанцевъ.

Такъ или иначе, но Мурильо долженъ былъ знать искусство ванъ-Дейка и хорошо знать его, вѣрнѣе, очень сильно воспринять въ себя впечатлѣнія отъ него. Самое «sfumato» Мурильо, технически доведенное имъ до высшей степени совершенства, до «неуловимости», мы находимъ въ произведеніяхъ предпослѣдней манеры ванъ-Дейка. Предпочтеніе коричневато-серебристыхъ оттѣнковъ, особый ритмъ жестовъ, особое «балансированіе» композиціи, кромѣ того, съ совершенной очевидностью устанавливаютъ связь Мурильо съ придворнымъ живописцемъ Карла I. При всемъ томъ Мурильо никакъ нельзя

¹) Художественная личность Pedro de Moya утратила свою ясность съ тѣхъ поръ, какъ серію картинъ «Исторія Іосифа» въ Прадо новѣйшая критика отняла у него и передала Антоніо де Кастильо. Едва ли можно за Мойей оставить и тѣ мелкіе натуралистическіе портреты, которые ему до сихъ поръ приписывались и въ которыхъ скорѣе нужно видѣть произведенія Леготе, Мадо, или того же Кастильо [illegible]. Родился Мойя въ 1610 г. въ Гранадѣ; онъ былъ ученикомъ Хуана де Кастильо, въ мастерской котораго художникъ могъ встрѣтиться съ Мурильо, бывшимъ, однако, на много лѣтъ моложе его; страсть къ путешествіямъ заставила мастера поступить въ солдаты, и въ качествѣ таковаго ему удалось посѣтить Нидерланды. [illegible], Мойя отправился въ Лондонъ, гдѣ онъ поступилъ въ ученики къ великому фламандцу, скончавшемуся, однако, шесть мѣсяцевъ спустя. Въ томъ же 1641 г. Мойя возвращается въ Севилью, [illegible] онъ живетъ въ Гранадѣ, гдѣ и умираетъ въ 1666 г. Произведенія Мойи упоминаются въ соборѣ Гранады, въ церкви [illegible]. [illegible] Картины Антоніо дель Кастильо въ Прадо («Исторія Іосифа»), не особенно блестящія по композиціи, [illegible] однако интересны [illegible] фламандцевъ [illegible] Saavedra вообще интересный, но, къ сожалѣнію, до сихъ поръ мало обслѣдованный художникъ; онъ былъ сыномъ кордовскаго мастера Августина дель Кастильо (1565—1626), представленнаго въ Кордовскомъ музеѣ нѣсколькими картинами и рисунками, и племянникомъ учителя Мурильо — Хуана дель Кастильо (1584 г. Севилья — 1640 г. Кадиксъ; рядъ картинъ въ Севильскомъ музеѣ и большой ретабль въ S. Juan de Alfarache). Крещенъ Антоніо въ Кордовѣ 10 мая 1616 г. (за два года до Мурильо); по смерти отца онъ переселяется въ Севилью и поступаетъ въ ученики къ Сурбарану; почти всю жизнь затѣмъ К. живетъ въ родномъ городѣ, гдѣ одно время его соперникомъ выступаетъ его же бывшій ученикъ Альфаро (извѣстенъ анекдотъ о подписи Кастильо подъ картинами въ монастырѣ S. Francisco «non pinxit Alfaro»). Разсказываютъ, что мастеръ, посѣтивъ Севилью, впалъ въ [illegible] тоску при видѣ картинъ Мурильо и вскорѣ послѣ того умеръ 2 февраля 1668 года. [illegible] Кордовы [illegible] готовитъ спеціальную монографію, посвященную Кастильо. — Съ именемъ Антоніо мы еще встрѣтимся при изученіи его лучшаго ученика — Вальдеса Леаля. Картины Антоніо дель Кастильо имѣются въ Прадо (серія «Іосифа» и «Рождество Христово») [illegible] «Отреченіе Петра» [illegible] въ монастырѣ [illegible] герцога Вестминстерскаго [illegible] Августино дель Кастильо²).



называть подражателемъ, — настолько все, что имъ заимствовано, преобразилось подъ вліяніемъ совершенно своеобразной психологіи, настолько эти чужія черты «испанизировались» и придвинулись къ пониманію не однихъ только избранныхъ précieux, но и толпы простого народа. Мурильо покажется упадочнымъ, если его сравнить съ такими здоровяками, какъ Рибера, Веласкецъ и Сурбаранъ: у него уже мы не услышимъ громкихъ, простыхъ и вѣскихъ рѣчей; въ немъ исчезла мужественность, бодрость духа. Но съ другой стороны, никакъ нельзя упрекнуть Мурильо въ отсутствіи искренности и чистоты религіозныхъ помышленій. И какъ характерно для испанца то, что и его искусство, совершенно съ теченіемъ времени ушедшее въ экстазъ въ грезы, основано все же «на натурализмѣ», на пользованіи образами окружающей жизни.

Правда, этотъ натурализмъ Мурильо уже совершенно иного свойства, нежели характерный караваджескій натурализмъ Веласкеца и Сурбарана. Совсѣмъ отъ прикрасъ Мурильо не умѣетъ отказаться даже тогда, когда ставитъ цѣлью изображеніе уличныхъ дѣтишекъ, объѣдающихся фруктами или играющихъ въ кости; вѣдь, эти мальчишки и дѣвчонки съ улицъ Севильи могутъ смѣло фигурировать на стѣнахъ самыхъ пышныхъ дворцовъ, настолько въ нихъ грязь выставлена въ какомъ-то опоэтизированномъ видѣ, настолько все это «гримъ» бѣдности, а не дѣйствительное «жало нищеты» [44]. Однако, въ типахъ, въ позахъ, въ выраженіяхъ Мурильо выдаетъ непосредственность своихъ наблюденій, и именно народные типы, позы, выраженія ему удалось перенести затѣмъ въ религіозныя картины, которыя тѣмъ и дѣйствуютъ такъ убѣдительно, что въ нихъ просвѣтлена и освящена обыденность, «улица». Такимъ образомъ до извѣстнаго момента

---

[44] Серію картинъ Мурильо, изображающихъ сцены изъ жизни уличной молодежи, можно открыть съ упомянутой картины въ Мадридской Академіи «Св. Діего насыщаетъ бѣдняковъ», сгруппированные здѣсь дѣти, бабы и нищіе написаны совершенно согласно принципамъ натурализма. Къ тому же времени относится головка «Цыганки съ монетой» въ Прадо, и, вѣроятно, до 1650 года написана нѣсколько суховатая картина Лувра «Мальчикъ, ищущій блохъ», наряду съ эрмитажнымъ «Поклоненіемъ пастуховъ», всего явнѣе обнаруживающая вліяніе Риберы. Къ болѣе позднему періоду относятся «Домашній туалетъ» въ Мюнхенской Пинакотекѣ, «Цвѣточница съ апельсинами» и «Мальчикъ съ собакой» въ Эрмитажѣ и «Дѣвочка у окна» въ собраніи Виденеръ въ Филадельфіи, наконецъ, вѣроятно, въ 1660-хъ годахъ писаны болѣе нѣжныя по живописи и граціозныя по композиціи картины въ Пинакотекѣ («Продающіе виноградъ», «Мальчики ѣдящіе фрукты», «Завтракъ на улицѣ», «Игра въ кости»), картины Дульвичской галлереи («Цвѣточница», «Игра въ кости», «Споръ изъ-за денегъ»), «Головка дѣвушки» (явное вліяніе голландцевъ, особенно Голя или Экхоута — въ Дорчестеръ Гоузъ, Лондонъ), «Улыбающійся мальчикъ» въ лондонской Національной галлереѣ, «Завтракъ старухи» въ люблянскомъ собраніи Картальевъ. Лучшимъ послѣдователемъ Мурильо въ этой области является ученикъ Прети на Мальтѣ и Мурильо въ Севильѣ — caballero D. Pedro Nuñez de Villavicencio, родившійся въ Севильѣ въ 1635 г. и умершій тамъ же въ 1700 г. (интересна его картина въ Прадо «Играющіе мальчики», поднесенная художникомъ Карлу II). Кромѣ того, подобными же сюжетами занимались въ Испаніи два извѣстныхъ по эрмитажнымъ картинамъ мастера XVII вѣка: севильцы Simon Romero (къ нему склоняется видѣть — едва ли, впрочемъ, основательно — въ этой картинѣ, изображающей крестьянъ въ кабачкѣ, произведеніе братьевъ Ле-Нэнъ, и предполагаемый ученикъ Веласкеца — Antonio Puga, нѣсколько произведеній котораго, относящихся къ 1653 г., погибли, какъ разсказываетъ Сеанъ Берму[?], благодаря тому, что позднѣйшіе собственники разрѣзали ихъ на отдѣльныя головы и фигуры, стараясь эти фрагменты выдавать за живопись Веласкеца. Картина Пуги въ Эрмитажѣ «Точильщикъ», въ смыслѣ благородства colorit'а, благородства и строгости своего пріятно-рѣзкаго выполненія, выдерживаетъ сравненія съ лучшими картинами названныхъ натуралистовъ и братьевъ Ле-Нэнъ.



ванъ Дейкъ и Мурильо идутъ рука объ руку (обѣ, и у ванъ Дейка скорѣе, натуралистическая), но затѣмъ они рѣзко расходятся: ванъ Дейкъ ставитъ свое искусство въ услуженіе свѣтской гордынѣ аристократизма; Мурильо спускается къ малымъ симъ или вѣрнѣе подымаетъ ихъ до себя, гостепріимно встрѣчаетъ ихъ у воротъ въ свое «Царствіе Небесное».

Особенной популярностью пользуются тѣ церковные образы мастера, въ которыхъ дѣйствующими лицами являются совершенно юныя существа. И дѣйствительно здѣсь онъ неподражаемъ. Рожденіе ребенка отъ любимой женщины онъ долженъ былъ встрѣтить съ чисто-библейскимъ умиленіемъ, съ благодарственной молитвой, обращенной къ Создателю, и эта умиленность души Мурильо, это отношеніе къ ребенку, какъ къ ниспосланному свыше благу и какъ къ носителю божественнаго отраженія, неизмѣнно просвѣчиваетъ въ лучшихъ его картинахъ[59]. Небесныя, не во плоти рожденныя и однако всей радостью плоти обладающія дѣти носятся веселыми роями вокругъ его Мадоннъ, а къ святому Антонію Падуанскому, къ этому самому доброму изъ святыхъ католической церкви, спускается, какъ царь, какъ Богъ и какъ лучшій другъ, малый ребеночекъ, окруженный сонмомъ ликующихъ, поющихъ осанну силъ небесныхъ[60]. Дѣйствительно Мурильо женственъ, его иску-

[59] Внѣ сомнѣнія, культъ святого Антонія Падуанскаго, этого нѣжнаго ученика св. Франциска, владычествовавшаго въ католической церкви любовью къ тварямъ, находилъ въ душѣ Мурильо глубокій отзвукъ. Вотъ почему въ твореніи мастера многочисленныя картины на тему «Явленіе Младенца Христа св. Антонію» носятъ совершенно особый характеръ сердечнаго порыва и искренности. Открывается этотъ рядъ съ «Антонія» Севильскаго собора 1656 г. Младенецъ спускается въ потокѣ свѣта среди сонма ангеловъ и херувимовъ къ святому, упавшему на колѣни передъ чудеснымъ видѣніемъ; здѣсь еще много шумной пышности, здѣсь же сказываются отзвуки Корреджо и вліянія временъ Бернини. Въ одномъ изъ варіантовъ Севильскаго музея, относящемся къ 1670-мъ годамъ, въ томъ, который воспроизведенъ нами, также еще есть извѣстная аффектація, плодъ увлеченія ванъ Дейкомъ; въ другомъ — чары младенческой наивности уже выражены въ фигурѣ стоящаго Христа внизу, но въ позѣ святого много вялаго, зато вполнѣ прекрасна картина Эрмитажа, гдѣ съ такой геніальной простотой выражено экстатическое цѣпенѣніе Антонія, и картина Берлинскаго музея, въ которой Мурильо стремится изобразить тихую, но и безпредѣльную радость францисканца, обнимающаго и лобызающаго нѣжное тѣльце Того, Кто удостоилъ его явленіемъ въ самомъ прекрасномъ, въ самомъ душистомъ изъ образовъ, — въ образѣ едва распустившагося, дышащаго свѣжестью человѣческаго цвѣтка. Непосредственно къ подобнымъ изображеніямъ святого Антонія примыкаютъ всѣ изображенія св. Іосифа съ Младенцемъ: три варіанта въ одномъ Эрмитажѣ и картины съ тѣмъ же сюжетомъ у [illegible] въ [illegible] въ музеѣ Севильи, у [illegible] и [illegible] въ Парижѣ, въ мюнхенской галлереѣ [illegible] въ лондонской Національной [illegible] изображена [illegible]

Богоматерь», а также такія картины, какъ [illegible] «Явленіе Богородицы и Младенца паломникамъ», какъ «Св. Августинъ передъ Богородицей» въ музеѣ Севильи, какъ «Видѣніе св. Феликса», тамъ же два варіанта, «Явленіе Младенца св. Франциску изъ Паулы» въ Эдинбургскомъ музеѣ и «Явленіе Богородицы св. Бернарду» въ Прадо. Прославленіемъ дѣтства Христова полны, кромѣ того, и тѣ картины Мурильо, въ которыхъ царитъ настроеніе, близкое къ религіознымъ жанровымъ картинамъ Рембрандта: «Св. Семейство» въ Прадо, «Семья плотника» въ Будапештѣ, у лорда Нортбрука и у герцога Девонширскаго, «Св. Семейство» въ музеѣ Wallace въ Лондонѣ, «La Vierge [illegible]» въ Луврѣ, «Дѣтство въ [illegible]» въ [illegible] скомъ Palazzo [illegible], два варіанта того же сюжета въ Эрмитажѣ и одинъ въ Будапештѣ [illegible] цѣлый рядъ изображеній [illegible] «Мадоннъ».

[60] Въ біографіи Мурильо любопытенъ эпизодъ съ заказомъ мастеру серіи картинъ, въ которыхъ [illegible] долженъ былъ [illegible] Пріоръ [illegible] работа не подвигалась съ мѣста въ виду спора сотрудниковъ, кому начинать [illegible] Мурильо [illegible] заказъ [illegible] смѣшались и самые сюжеты: художникъ написалъ [illegible] «Исторію Іакова» вмѣсто [illegible], и меценатъ, которому картины предназначались (вмѣсто того, чтобы достаться [illegible] de Villa-Manrique, онѣ достались маркизу [illegible]). Какъ разъ исключительная красота [illegible] этихъ прекрасныхъ произведеній дѣлаетъ [illegible]





Антоніо дель Кастильо. Тріумфъ Іосифа. Прадо. Мадридъ.

ство выдаетъ какую-то чисто-женственную мягкость, но подъ этой мягкостью живетъ опять таки чисто-женская сила любви — такіе порывы нѣжности, какихъ не найти ни въ комъ изъ живописцевъ всѣхъ временъ, если только не вспомнить еще о Беато Анджелико или, отчасти, о Рембрандтѣ.

Искусство Мурильо очень ровное и безмятежное и въ цѣломъ оно проникнуто однимъ настроеніемъ. Но на этомъ общемъ фонѣ можно все же различить нѣсколько колебаній, нѣсколько фазисовъ. Вначалѣ Мурильо ограниченъ въ средствахъ и пріемахъ своей работы, начинаетъ [illegible]

[illegible] своя картина [illegible] фламандской [illegible] Мадрида [illegible] содержатъ всего [illegible] четыре [illegible] мастера «Мадонна [illegible] у герцога [illegible] [illegible]

пускою, родился въ 16[illegible] [illegible] Херреру [illegible] въ 1669 г. [illegible] приписывается [illegible]

рожно переносить ее въ свои композиціи. Затѣмъ наступаетъ періодъ [illegible] [illegible] большія вольность въ краскахъ. Сочиная [illegible] въ [illegible] при чемъ все опредѣленіе сказывающейся [illegible] [illegible] Наконецъ заканчивается творчество мастера рядомъ произведеній [illegible] [illegible] онъ вполнѣ овладѣваетъ композиціонными законами [illegible], и въ то же время краска его и безъ того не отличавшаяся цвѣтистостью становится нѣсколько тусклой и условной.

Русскимъ людямъ чтобы познакомиться съ творчествомъ Мурильо не нужно предпринимать дальняго путешествія въ Севилью и въ Мадридъ. Эрмитажъ обладаетъ рядомъ самыхъ разнообразныхъ и характерныхъ произведеній мастера вошедшаго въ европейскую моду въ XVIII вѣкѣ и среди семнадцати [illegible] достовѣрныхъ картинъ имѣются три подлинныхъ шедевра, три [illegible] заставляющія умолкнуть голосъ самой озлобленной критики и свидѣтельствующія о томъ, что передъ нами не только грандіозный [illegible] [illegible] и [illegible] [illegible], но и подлинный большой поэтъ и восхитительный живописецъ.[67] Эти картины рисуютъ намъ какъ глубокое чувство Мурильо такъ и его изумительную художественную культуру.

Ближе къ ванъ Дейку (и [illegible] ванъ [illegible] къ итальянцамъ) стоитъ «Отдыхъ на пути въ Египетъ» — картина чарующая какъ абсолютной [illegible]женностью своей композиціи, такъ и теплымъ тономъ, а также [illegible] техникой, достигающими самаго рубежа, за которымъ начинается [illegible]. Болѣе испанцемъ выказываетъ себя Мурильо въ «Благословеніи Іакова» [illegible] библейское настроеніе передано съ единственнымъ въ своемъ родѣ совершенствомъ въ суровомъ грозовомъ, пепельно серебристомъ пейзажѣ и въ прекрасной, достойной Рембрандта группѣ старца патріарха, возносящаго руки надъ любимцемъ Ревекки.[68] Наконецъ третій шедевръ Мурильо въ Эрмитажѣ «Св. Антоній» — одна изъ геніальнѣйшихъ страницъ католической поэзіи. Изъ

---

[67] Среди другихъ картинъ въ Эрмитажѣ одна ранняя — «Рождество Христово» — устанавливаетъ связь Мурильо съ Риберой.

[68] Вліяніе Мурильо въ большей или меньшей степени сказалось на всѣхъ современныхъ ему испанскихъ художникахъ и даже на молодомъ Сурбаранѣ и по вполнѣ уже зрѣломъ Кано, бывшемъ на много лѣтъ старше своего товарища. Рядъ художниковъ является прямыми а многие [illegible] рабскими подражателями излюбленнаго мастера, и несомнѣнно, что именно изъ работы во многихъ музеяхъ, и особенно въ частныхъ коллекціяхъ, носятъ почетное имя Мурильо. Въ эту группу «мурильевсковъ» входятъ: Francisco Meneses Osorio (1630—1705), оканчивающій по смерти своего учителя, большой ретабль съ «Бракомъ св. Екатерины» въ церкви капуциновъ въ Кадиксѣ; ему [illegible] ли правильно приписывается у гр. Шуваловой небольшая картина «Младенецъ Спаситель» принадлежащая скорѣе къ кругу юности Веласкеза; въ музеѣ Севильи кисти Осоріо принадлежитъ [illegible] Александрійская и на [illegible] [illegible] [illegible] Мурильо Esteban Gomez del Mozo [illegible] [illegible] въ [illegible] годъ со своимъ [illegible] (его кисти принадлежитъ благородная, по оцѣнкѣ А. Л. Майера, «Мадонна» въ сакристіи «de los Calices» въ соборѣ Севильи и «Зачатіе» въ музеѣ), оба Marquez'a — Fernando и его племянникъ Esteban (въ университетѣ Севильи кисти Эстебана М. принадлежитъ большое «Чудо съ хлѣбами»), Juan Garzon, Juan Simon [illegible] уроженецъ Кордовы и ученикъ Ф. Рици Juan Antonio Escalante 1630—1670; «Непорочное зачатіе» въ Будапештѣ, [illegible] мечтательный «Св. Іосифъ» въ Эрмитажѣ, картины въ [illegible] въ [illegible] въ мадридскихъ церквахъ S. Miguel и [illegible], въ Прадо, — среди [illegible] нихъ «Тріумфъ Вѣры» 1667 г.), уроженецъ Гранады Juan de Sevilla Romero y Escalante (162[illegible]—1695), Francisco и Andres Perez, [illegible] въ музеѣ Севильи Francisco Antolinez, племянникъ Хосе Антолинеца, о которомъ рѣчь впереди. Фрай [illegible] былъ юристомъ и занимался живописью [illegible] между прочимъ ему въ Эрмитажѣ приписываютъ исполненную уже въ XVIII [illegible] картину «Пляска крестьянъ». Bernardo [illegible] de [illegible] «de [illegible] Fuscoras», Acisclo [illegible] [illegible] наконецъ наиболѣе даровитый изъ всѣхъ — уроженецъ Арасены въ Андалузіи [illegible] [illegible]

варіантовъ Мурильо на тотъ же сюжетъ особенной цѣльностью отличается экземпляръ Севильскаго собора — гигантскихъ размѣровъ полотно, въ которомъ въ видѣ исключенія художникъ уходитъ изъ области внезапныхъ переживаній и передаетъ настроеніе «небеснаго праздника», залитаго потоками свѣта и музыки. По эрмитажнымъ картинамъ лучше рисуется самая душа художника. Вживаясь въ эту картину, вѣришь ея поэзіи и заражаешься экстазомъ наивно-чистаго францисканца, удостоеннаго посѣщенія самаго Спасителя, который принялъ образъ ребенка для своего явленія передъ святымъ, смиренно ушедшимъ въ думы о дѣтствѣ Христовомъ, о любви Христа къ дѣтямъ, о Царствіи Божіемъ, уготованномъ для тѣхъ, кто сохранитъ въ себѣ дѣтство.



Тобаръ [illegible] (1678—1758) [illegible] Мурильо [illegible] мастера [illegible] его произведенія [illegible] 1729 [illegible] Мурильо, который былъ [illegible] XVII [illegible]



[illegible]

XI

Въ исторіи [illegible] сохранилось воспоминаніе о [illegible] Ванъ [illegible] [illegible] интригахъ, которыми этотъ мастеръ отравлялъ существованіе [illegible] Въ [illegible]

дѣйствительно пользовавшагося менѣе громкой славой и меньшимъ почетомъ, нежели Мурильо [*]. Однако, настоящую причину неприязни Леаля къ Мурильо проще видѣть въ громадной разницѣ между характерами и дарованіями обоихъ мастеровъ. Нервный, рѣзкій, вѣчно возбужденный, глубокій пессимистъ Леаль дѣйствительно не долженъ былъ выносить живописи мягкаго, элегично настроеннаго, полнаго умиленія Мурильо. И къ этому еще присоединилась разница въ красочномъ вкусѣ. Леаль послѣдній изъ «ясныхъ» красочниковъ Испаніи; онъ любитъ цвѣтистые перламутровые переливы и не боится яркихъ ударовъ, тогда какъ Мурильо — весь сдержанность, приглушенность, «сурдинка».

При всей разницѣ въ творчествѣ, оба мастера, однако, принадлежатъ къ одному моменту исторіи испанской живописи — къ ея склону къ началу упадка. Но только у Леаля это выражается не въ сентиментальномъ настроеніи, не въ граціи жестовъ и позъ, не въ гредуалистическомъ изяществѣ, а въ

---

[*] Juan de Valdes-Nisa-Leal родился въ Севильѣ 4 мая 1622 г. (отецъ художника былъ родомъ изъ Португаліи), однако свое образованіе Хуанъ получилъ (у Антоніо дель Кастильо?) въ Кордовѣ, и тамъ же въ 1654 г. онъ женился на Изабеллѣ де Моралесъ-и-Карраскилья; юношѣ покровительствовали графъ де Ареналесъ и марказъ де Вильманрике; до 1656 г. Вальдесъ-Леаль въ Севильѣ не упоминается. Нѣсколько же юношескихъ работъ до сихъ поръ находятся въ Кордовѣ («Св. Андрей» 1648 г. въ Санъ-Франциско, и въ близкой Кармонѣ (1653 г.). Къ 1657 г. относятся красочныя, пышныя картины для монастыря S. Jeronimo de Buenavista (нынѣ въ музеѣ Севильи, въ Дрезденѣ и въ Греноблѣ); къ 1658 г. — одинъ изъ шедевровъ мастера — монументальный, характерно барочный «Ретабль св. Ильи» въ монастырѣ кармелитовъ въ Кордовѣ; къ 1659 г. — рядъ картинъ для монастыря S. Benito de Calatrava (въ нынѣ закрытой для публики церкви монастыря «Montesion»); въ 1660 г., при основаніи Севильской Академіи, Вальдесъ Леаль значится [illegible], однако уже въ томъ же году [illegible] своего [illegible] живописи [illegible] принужденъ отказаться отъ этой должности; въ 1663 г. Вальдесъ Леаль снова [illegible] Академіи, а потомъ его выбираютъ и президентомъ, именно въ академической жизни ярче всего обнаружился сварливый и заносчивый характеръ художника); къ 1661 г. относится «Непорочное зачатіе» [illegible] въ 1664 г. Вальдесъ [illegible] въ числѣ [illegible] по винности въ войнѣ противъ Португаліи (въ документѣ его считаютъ уроженцемъ Севильи); въ 166[illegible] г. картина [illegible] Богородицы» въ соборѣ Севильи, приблизительно въ 1670 году, въ сотрудничествѣ съ сыномъ Лукасомъ, написаны картины «Жизнь св. Игнатія» въ Севильскомъ музеѣ, въ эти же годы художникъ [illegible] Высшей точки Вальдесъ достигаетъ въ работахъ 1672 г., исполненныхъ имъ для госпиталя Caridad — въ такъ называемыхъ «Los Postrimerias»: «Три[illegible] [illegible]

Кордовѣ къ 1674 г. относится ретабль, перенесенный изъ Санъ-Франциско въ Capilla de Sagrario Севильскаго собора; въ 1680-ыхъ годахъ Вальдесъ занятъ какъ писаніемъ картинъ для церквей, такъ и росписью [illegible] частей монументальныхъ ретаблей, исполненныхъ [illegible] рами; особенно значительна для этого періода картина для S. Clemente «Процессія св. Фердинанда» и роспись купола въ этой же церкви; къ 1686 г. относится картина въ Прадо «Христосъ среди учителей»; въ 1686 году онъ занятъ [illegible] церкви Hermandad de la Vera-Cruz [illegible] работы эти были закончены его сыномъ Лукасомъ. Въ 1689 г. Вальдесъ разбитъ параличемъ, умеръ мастеръ 14 октября слѣдующаго года. [illegible] художника, Луиса де Моралесъ [illegible] впослѣдствіи замужъ за Фелипе Мартинесъ, была также художницей, писала миніатюры и гравировала крѣпкой водкой. Лукасъ де Вальдесъ родился въ 1661 г., умеръ въ Кадиксѣ въ 17[illegible] г. Ему принадлежатъ, кромѣ нѣсколькихъ фресокъ [illegible] S. Pablo [illegible] Фердинанда [illegible] Diego Дуро 1703 г.). — Изъ другихъ учениковъ Вальдеса Леаля — Ignacio de Leon Salcedo, Pedro de Uceda (†1741) [illegible] Clemente de Torres (1665 — 1730) — [illegible] интересъ представляетъ для насъ [illegible] приписываютъ въ Эрмитажѣ близкую къ Мурильо картину «Св. Іосифъ»; однофамилецъ [illegible] (1631 — 1711) [illegible] [illegible] 1677 [illegible] храмъ»; послѣдній художникъ вмѣстѣ [illegible]

[illegible]

artistas», 1911, февраль; E. Romero de Torres [illegible] въ «Museum», 1911 IX, и «La patria de V. Leal» [illegible] 1912, III; P. Lafond «V. L.» въ «Gazette des Beaux-Arts» 1911, ноябрь, декабрь [illegible] въ 1913 г.; A. L. Mayer, глава X, въ «[illegible] der Malerei».

нѣкоторой мелочности формъ, въ [illegible] и [illegible] болѣе же всего въ самомъ выборѣ темъ. Самыми характерными для Леаля картинами являются двѣ знаменитыя его аллегоріи [illegible] исполненныя мастеромъ по заказу «раскаявшагося Донъ-Жуана Севильи XVII вѣка» — Маньяры» [1].

Тема «Vanitas vanitatum» была вообще очень популярной въ XVII-мъ и даже еще въ XVIII вѣкѣ. На ней любили останавливаться проповѣдники, старавшіеся напоминаніемъ о смерти отвлечь паству отъ соблазновъ жизни. Да и сами свѣтскіе люди не прочь были пофилософствовать о неизбѣжной смерти, заставить себя мыслью о гробѣ стойко переносить несчастья или съ презрѣніемъ взирать на преходящія радости. Аллегоріи на «Смерть-побѣдительницу» писались и гравировались во всѣхъ странахъ, какъ въ меланхолической реформатской Голландіи, даже въ жизнерадостной Италіи. Въ Испаніи на тѣ же темы сочинялись цѣлые трактаты, ваялись скульптурныя группы, писались церковныя картины. И все же никто и никогда, вплоть до истерическаго вопля Виртца въ XIX вѣкѣ, не подошелъ къ этой темѣ такъ смѣло и просто, какъ Вальдесъ, и его двѣ картины въ госпиталѣ «Caridad» въ Севильѣ дѣйствительно, съ ужасающимъ краснорѣчіемъ говорятъ объ оборотной сторонѣ медали человѣческаго существованія.

Объ этихъ страшныхъ картинахъ Мурильо выразился, что [illegible] зловоніе. И дѣйствительно, на нѣжнаго мечтателя, съ такимъ упоеніемъ впитывавшаго въ себя ароматъ церковнаго ладана и бѣлыхъ лилій Антонія Падуанскаго, грезившаго о пасхальномъ ликованіи въ заоблачныхъ сферахъ, картины Леаля должны были производить впечатлѣніе невыносимаго грѣшнаго духа и какого-то адскаго соблазна, глумящагося надъ милостью Божьей. Въ созданіи ихъ Леаль съ точки зрѣнія Мурильо и ему подобныхъ натуръ совершилъ нѣчто въ родѣ чудовищной безтактности: онъ заговорилъ о томъ, о чемъ всѣ условились молчать и что мы всѣ скрываемъ, какъ величайшій позоръ нашей судьбы. Да и дѣйствительно, такія картины могутъ служить цѣли какъ разъ обратной той, которая лежала въ основѣ ихъ замысла. Не цѣлебными представляются въ нихъ мысли о могилѣ, не о спасеніи черезъ

[1] Кавалеръ ордена Калатравы донъ Мигуэль де Маньяра де Вика (1626—1679) является однимъ изъ воплощеній безсмертнаго типа «Донъ-Жуана», этого [illegible] о порабощеніи чувственностью, [illegible] Андалузіи. Но только этотъ «безбожникъ и развратникъ» кончилъ свое существованіе иначе, нежели его предшественникъ Донъ-Жуанъ де Тенорьо, легенда о которомъ была использована Тирсо де Молина въ драмѣ «Burlador de Sevilla», появившейся четыре года послѣ рожденія Маньяры. Проведя бурную молодость, [illegible] и внезапно перемѣнилъ образъ жизни, принесъ публичное покаяніе въ своихъ грѣхахъ и посвятилъ себя всецѣло дѣламъ благотворительности. [illegible] памятникомъ этого [illegible] покаянія, во время котораго Маньяра не переставалъ оставаться меценатомъ, было превращеніе (съ 1661 г.) стараго госпиталя Санъ-Хорге въ великолѣпное богоугодное заведеніе, получившее названіе «La Caridad». Для церкви этого госпиталя Мурильо исполнилъ [illegible] своихъ наиболѣе значительныхъ картинъ, изъ которыхъ [illegible] на своихъ мѣстахъ. Для «хора» той же церкви Вальдесъ Леаль исполнилъ около 1670 г. упомянутыя двѣ картины, самыя жуткія и самыя красивыя по краскамъ во всемъ его творчествѣ. Кромѣ того, Вальдесъ Леаль написалъ для Caridad портретъ раскаявшагося грѣшника, [illegible] Sala de [illegible] [illegible] 1909 [illegible] [illegible] Вальдеса Леаля.

смерть, думаешь, глядя на нихъ, а хочется взвыть тѣмъ дикимъ отчаяніемъ, что все на свѣтѣ послѣ нихъ покажется гадкой и злой шуткой.

Дѣло здѣсь не въ томъ, что изображено. О гробахъ поваленныхъ говорилъ и божественный учитель жизни Христосъ. Важно здѣсь, какъ изображены эти гробы и что это изображеніе приноситъ въ душу. Правда, слѣдуя предписанію заказчика, художникъ снабдилъ свои композиціи символическими подробностями, которыя должны какъ бы служить протянутой къ грѣшнику рукой и выводить его изъ смрадныхъ потемокъ склепа. Однако этимъ «деталямъ» не успѣваешь удѣлить вниманія: настолько оно поглощено лицезрѣніемъ всей той мерзости тлѣнія, которую Леаль выставилъ на самый показъ и которую онъ выписалъ съ какимъ-то энтузіастскимъ мастерствомъ, — лучше, нежели что-либо имъ написанное. Въ этомъ и сказывается побѣда — и уже не болѣзни надъ здоровьемъ, а прямо смерти надъ жизнью. Въ этомъ и чувствуется какой-то чудовищный уклонъ отъ свѣта, отъ упованія, отъ вѣры — къ мраку, отчаянію, отрицанію верховнаго смысла жизни. Не продолженіе за гробомъ существованія сулятъ эти картины, а прославляютъ онѣ вѣчное прозябаніе въ гробу — пиръ слѣпыхъ червей, смрадное гніеніе и конечное «Ничто».





Клаудіо Коэльо. Святое Семейство со св. Людовикомъ. Мадридъ. Прадо

VII

Всѣ остальные испанскіе мастера конца XVII вѣка менѣе ярки и своеобразны, нежели только что разобранные, однако и среди нихъ не мало превосходныхъ художниковъ, достойныхъ стать рядомъ съ лучшими итальянскими декораторами и академиками. Только и у нихъ у всѣхъ, не исключая самаго сильнаго — Клаудіо Коэльо, мы уже не находимъ прежней бодрости, простоты и непосредственности испанской живописи. [illegible] эти художники любятъ прекрасно писать, но не совсѣмъ [illegible] ихъ цѣль не совсѣмъ опредѣленны, ихъ личныя стремленія [illegible]

писъ. Все ихъ творчество указываетъ на преобладаніе отовсюду духа академизма, вѣрнѣе они олицетворяютъ торжество схоластическаго начала надъ всепобѣждающимъ началомъ цвѣтущаго свободнаго вдохновеннаго творчества. Въ Испаніи это даже сказывается съ большею явственностью, чѣмъ гдѣ-либо, [illegible] попрежнему дѣятельность художниковъ посвящена почти исключительно церкви, а между тѣмъ послѣдняя, косная въ пугливой осторожности, постепенно утрачивала способность питать общество.

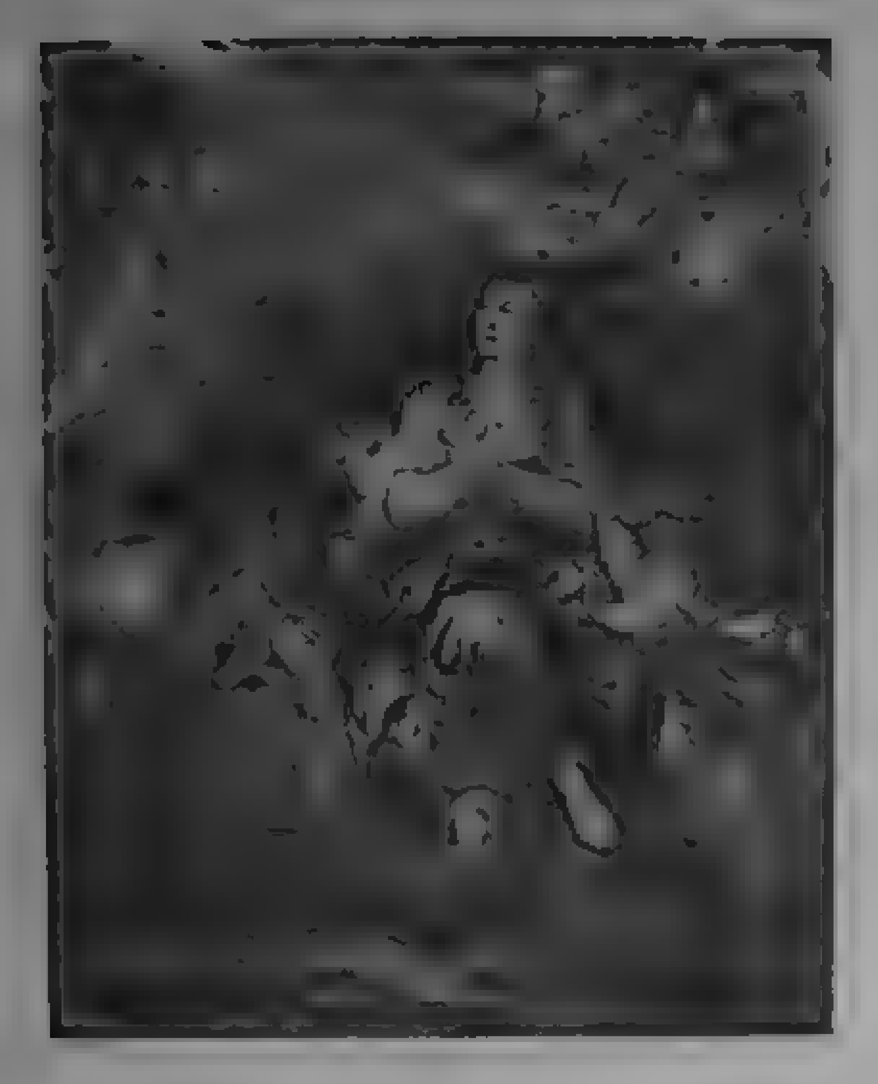
Самымъ крупнымъ художникомъ въ Испаніи въ періодъ времени между Мурильо и Гойей, является мадридскій мастеръ Клаудіо Коэльо, тотъ самый о которомъ мы упоминали при обсужденіи «побѣдоноснаго шествія» Луки Джордано [1]. Именно Коэльо былъ такъ огорченъ успѣхомъ блестящаго легкомысленнаго импровизатора, для котораго въ буквальномъ смыслѣ слова ничего не было святого, что это, какъ разсказываютъ, даже ускорило его кончину. И дѣйствительно, Коэльо, несмотря на принадлежность къ эпигонамъ, никакъ нельзя обвинить въ легкомысліи, а, напротивъ того, если въ чемъ можно его упрекнуть, то лишь въ какомъ-то почти чрезмѣрномъ усердіи, въ чрезмѣрной обдуманности и отдѣлкѣ своихъ произведеній, въ томъ, что онъ слишкомъ мало вѣрилъ себѣ, давалъ въ своемъ творчествѣ слишкомъ много власти «педантизму совѣсти».

Упадочность Коэльо во всякомъ случаѣ не проявляется въ мастерствѣ. Его краски не уступаютъ краскамъ самыхъ блестящихъ итальянцевъ и французовъ того же поколѣнія. Какъ и многіе среди послѣднихъ, эту свою яркую, разложенную на безконечные оттѣнки, палитру испанскій художникъ выработалъ на изученіи фламандцевъ, особенно Рубенса, ванъ Дейка, Тульдена, Снейдерса и другихъ красочниковъ, въ изобиліи представленныхъ въ испан

---

[1] Родился Claudio Coello (о немъ мы упоминали на стр. 312 т. III) между 1630 и 1635 г. въ Мадридѣ; онъ былъ сыномъ выдающагося литейщика, Аугустина Коэльо, португальца по происхожденію, принадлежащаго къ тому же роду, какъ и портретистъ Филиппа II — Санчецъ Коэльо. Отецъ предназначалъ Клаудіо къ скульптурѣ и съ этой цѣлью опредѣлилъ его къ младшему Рицци исключительно для усовершенствованія въ рисункѣ; однако, Рицци, замѣтивъ выдающіяся способности ученика, убѣдилъ Аугустина предоставить сыну слѣдовать своей наклонности къ живописи. Тотчасъ по окончаніи своего ученія Клаудіо пишетъ для церкви Santa Cruz большую картину и рядъ портретовъ, которые, по словамъ Паломино, были достойны Веласкеца. Больше, нежели легкомысленный Рицци, вліяніе на Коэльо имѣлъ Карреньо, но особенно многимъ художникъ обязанъ своему изученію сокровищъ королевскихъ коллекцій и копированію съ Тиціана, Рубенса и ванъ-Дейка. Кромѣ того, въ спеціальной техникѣ фресковой живописи (которой мастерски владѣлъ и Франсиско Рицци) Клаудіо успѣлъ усовершенствоваться, слѣдуя совѣтамъ вернувшагося изъ Италіи архитектурнаго живописца Хосе Хименеса Донозо (1628—1690). Фресками Коэльо украсилъ церковь S. Cruz (впослѣдствіи сгорѣвшую), плафонъ въ «Саграріи» собора въ Толедо, куполъ въ сарагосской церкви [illegible] (1683 г.), залъ капитула въ картузѣ [illegible], вмѣстѣ съ Хименесомъ плафонъ въ церкви Санъ Исидро въ Мадридѣ, рядъ плафоновъ въ сгорѣвшемъ впослѣдствіи королевскомъ дворцѣ и въ [illegible]. Одновременно онъ исполнялъ и декоративныя работы для придворныхъ праздниковъ. Съ 1684 г. мастеръ живетъ въ Мадридѣ и въ это время создаетъ главное свое произведеніе — прекрасную картину, такъ называемую [illegible] (окончена въ 1690 г.), [illegible] въ стѣнѣ сакристіи капитула Эскуріала и изображающую торжество перенесенія въ 1684 г. [illegible] чудесно спасенной еще въ 1525 г. въ Германіи отъ кощунственныхъ еретиковъ и [illegible] въ даръ испанскому королевскому дому императоромъ Рудольфомъ II. Съ 1684 г. [illegible] придворнымъ живописцемъ [illegible] въ 1686 г. [illegible] деръ дворца, а сыну художника [illegible] значена пенсія въ 300 дукатовъ; въ 1691 г. К[illegible] получаетъ въ высшей степени почетное [illegible] — [illegible] капитула Толедскаго собора. Сохранилось извѣстіе [illegible]





[illegible] ъ, Экстазъ св. Маріи Магдалины. Мадридъ, Прадо.

скихъ дворцахъ. Рисунокъ у Коэльо и точенъ, [illegible] и нервный, а типы [illegible] ствованы съ натур[illegible] крайней мѣрѣ, «провѣрены по ней». Особенно же онъ силенъ въ перспективѣ. Такъ, въ своей иллюзіонной картинѣ Эскуріала «La Sa[illegible] Forma» онъ достигаетъ полнаго обмана зрѣнія, соперничая съ рельефами окружающей архитектуры. Наконецъ, самые пріемы живописи Коэльо выдаютъ увѣренность и легкость, которыя приравниваютъ его къ величайшимъ виртуозамъ: Каваллино, Бернардо Кастелло, Фети, Ларжильеру и т. д. Но вотъ чего нѣтъ у Коэльо: это пламенности, простоты, нѣтъ въ немъ и убѣдительности. В[illegible] его идея єди[illegible]комъ мельчится заботой объ изяществѣ ея передачи, всякій порывъ чувства сдерживаетъ непреоборимымъ, столь характернымъ для академика, желаніемъ выказать свой вкусъ и сложность своихъ знаній.

Старшій Антолинецъ [illegible]
Ко[illegible]

[illegible] проявѣтнаго Луки Джор[illegible] [illegible] 20 апрѣля 1693 г. [illegible] въ Прадо, въ Академіи San Fernando, въ музеѣ [illegible]

[illegible] José Antolinez родился въ 1639 г. въ [illegible] [illegible] гдѣ вѣроятно, его первымъ учителемъ былъ [illegible]

чемъ мастеръ нерѣдко совершаетъ недопустимыя, съ академической точки зрѣнія, ошибки. Зато рядъ произведеній Антолинеца поразительно красивы по краскамъ, и рядомъ съ Вальдесомъ онъ самый цвѣтистый изъ позднихъ испанцевъ. Наконецъ, у Антолинеца въ последній разъ мы встрѣчаемъ и ту чисто-характерную ноту экстаза, которая составляетъ самую сущность творчества трехъ испанскихъ классиковъ: Греко, Сурбарана и Мурильо. При этомъ у него яснѣе сказались вліянія венеціанцевъ и, въ частности, Веронезе и Тиціана, нежели фламандцевъ, ломбардцевъ, болонцевъ или неаполитанцевъ. У Антолинеца точно проложено волшебно-мерцающее черезъ слои краски золото, и эта особенность, свойственная лишь самымъ чуткимъ колористамъ, придаетъ его произведеніямъ особенно драгоцѣнный характеръ.



А. Сереџо. Взятіе Богородицы на небо. Мадридъ, Прадо

Болѣе къ стилю болонцевъ и неаполитанцевъ приближаются испанскіе Ваккаро Паломино [3], подражатель Мурильо Алонсо Мигуэль Тобаръ [4] и Матео Сереџо [5]. Прекрасныя живопись и эффектное пользованіе свѣтомъ

[illegible]линка Хосе — Франсиско А. (Севилья, 1644 — Мадридъ, 1[illegible]) [illegible]

[3] А[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]biro y Velasco родился въ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Паломино [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Альфаро, [illegible] Паломино [illegible] въ Мадридъ, гдѣ послѣдній женится на донѣ [illegible] Перецъ и заключаетъ дружбу съ Карреньо и Коэльо. Окончание росписи въ Galeria del [illegible] Паломино, который затѣмъ въ 1688 г. получаетъ званіе [illegible] [illegible] [illegible] въ Паломино [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] созданы монументальныя произведенія въ церквахъ Валенсіи [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Умеръ Паломино въ 1726 г. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] томъ котораго появился въ 1715 г. ([illegible] еще въ 1708 г.), второй и третій — въ 1724 г.

[4] О Тобарѣ [illegible] 68.

[5] [illegible]

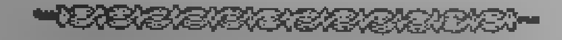
и ярк[illegible] цвѣтистыя краски мы находимъ у послѣдняго изъ этихъ ма[illegible]ровъ, имѣющаго много точекъ соприкосновенія съ Моцои, [illegible] [illegible] Рядъ другихъ художниковъ, которыми кончается XVII вѣкъ, также постепенно переходятъ отъ культа фламандцевъ къ подчиненію академизму въ [illegible]терно-болонской окраскѣ. Въ специальной отрасли декоративной живописи рѣшительный поворотъ въ сторону легкомысленнаго эффектничанія совершается благодаря успѣхамъ Луки Джордано[illegible], стиль котораго продолжается въ творчествѣ лучшаго его подражателя — Коррадо. Наконецъ со вступленіемъ на престолъ Бурбоновъ начинаютъ проникать въ Испанію французскія вліянія.

Такое положеніе продолжается во все теченіе XVIII вѣка вплоть до Гойи и даже еще при немъ. Испанскіе короли принуждены все чаще и чаще обращаться за помощью къ иностранцамъ. Сколько ни перебывало пришельцевъ въ Мадридѣ съ 1700-го по 1800 годъ, — пожалуй, не меньше, нежели на другомъ концѣ Европы, при дворѣ только что примкнувшихъ къ европейскому просвѣщенію русскихъ монарховъ! Характеръ этихъ пришельцевъ разнообразный, но вообще надо отдать справедливость, что выборъ былъ толковый и уровень иностранныхъ художниковъ въ Мадридѣ опредѣляется

родился въ Бургосѣ въ 1635 г.; патнадцати лѣтъ поступаетъ въ Мадридѣ къ Карреньо и остается у него до 1655 г.; быстро Матео становится извѣстнымъ и исполняетъ заказы для мадридскихъ церквей (двѣ картины до сихъ поръ украшаютъ церковь Santa Isabel), для Сеговійской картузіи и для соборовъ въ Бадахосѣ, Паленсіи, Бургосѣ и Малагѣ; одно время мастеръ живетъ въ Вальядолидѣ (работы для собора, для S. Francisco и для San Bartolomé); въ видѣ исключенія, Сереццо пишетъ картины и со свѣтскими сюжетами, напримѣръ: «Четыре времени года» — для губернатора Вальядолида дона Педро Салонаса (позже онъ исполняетъ нѣсколько жанровыхъ сценъ во вкусѣ Караваджо); по возвращеніи въ Мадридъ Сереццо помогаетъ Херрерѣ-эль-Моцо въ росписи купола Nuestra Señora de Atocha и создаетъ одинъ изъ своихъ шедёвровъ — нынѣ утраченную) картину «Христосъ въ Эммаусѣ» — для трапезной монастыря [illegible] умеръ мастеръ въ 1675 г. въ Мадридѣ. Въ Прадо Сереццо представленъ картинами: «Мистическое обрученіе св. Екатерины» и «[illegible] Богородицы» [illegible] особенно хороша вторая [illegible] картины художника находятся въ галлереяхъ Эрмитажа [illegible] «Ангелъ Хранитель» [illegible] [illegible] Магдалина» и тотъ же сюжетъ у [illegible] въ Вѣнѣ и въ Берлинскомъ музеѣ [illegible] Лейпцига («Св. Іеронимъ»), Касселя («[illegible] Креститель»), Будапешта («Се Человѣкъ») [illegible] въ Сереццо стоитъ прекрасная картина [illegible] въ собраніи Ю. С. Нечаева-Мальцова [illegible] [illegible] [illegible] представленъ не [illegible] [illegible] картиной «Св. Марія Магдалина» — [illegible] [illegible], рядомъ съ Сереццо, ученикомъ и подражателемъ Карреньо считался Juan Martin Ca[illegible] (род. въ 1633 г. въ Альмаденѣ, умеръ въ 1673 г. въ Мадридѣ; работы въ монастырѣ S. Francisco, — среди нихъ очень сложная «[illegible] этому мастеру въ Прадо приписываютъ прекрасн[illegible] «Судъ надъ человѣческой душой».

[76] Въ отличіе отъ итальянской живописи, фрески являются лишь исключеніемъ въ творчествѣ испанскихъ живописцевъ, нѣкоторые же изъ «классиковъ Испаніи» вовсе не писали фресокъ. Тѣмъ не менѣе, техника эта была знакома многимъ выдающимся испанцамъ, и къ ней они прибѣгали, когда имъ ставились чисто-декоративныя задачи. Настоящими виртуозами фрески (еще до прибытія Джордано) проявили себя: Карреньо, Вальдесъ-Леаль, Коэльо, Паломино, Сереццо, Донoсо и въ особенности ученикъ Кардуччо Francisco Rizi (1608, — 2 августа 1685, младшій братъ натуралиста монаха Хуана Рици), болѣе извѣстные широкой публикѣ, какъ авторъ интереснѣйшей въ культурно-историческомъ отношеніи картины въ Прадо: «Аутодафе 1680 г. въ присутствіи короля Карла II»; Рици значился съ 1656 г. придворнымъ живописцемъ, и въ качествѣ таковаго имъ исполнена масса декоративныхъ работъ для королевскихъ дворцовъ и для наиболѣе видныхъ церквей столицы (San Antonio de los Portugueses, S[illegible] [illegible]). Кромѣ того, продуктивный мастеръ исполнилъ немало картинъ и фресокъ для Толедо (съ 1653 г. онъ значился живописцемъ капитула собора), для [illegible], Вальекаса, Алькалы, Сеговіи, Паленсіи [illegible] Франсиско въ Виттурѣ нашла себѣ выраженіе въ его дѣятельности директора придворнаго театра Буенъ-Ретиро, для котораго по [illegible]

[illegible] тѣмъ, что во главѣ ихъ стоять два да[illegible] [illegible] [illegible] мени [illegible] художествен[illegible] [illegible] вдохновен[illegible] [illegible] [illegible] разумный реформаторъ Рафаэль Менгсъ. Кромѣ [illegible] портретисты Ранкъ — Луи Мишель ванъ Лоо [illegible] [illegible] [illegible] никакихъ свѣдѣній [illegible] [illegible] [illegible] Амикони (1675 — 1752) и [illegible] нѣсколько [illegible] [illegible] дворцово-придворныхъ художниковъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ляются Траверсъ [59] и Олливье [60]. Къ послѣднимъ пристаетъ [illegible] въ своей откровенной манерности [illegible] [illegible] [illegible] Перетъ [illegible] щийся въ то же время далекимъ отзвукомъ Стефано делла Белла и Маньяско [62].



[illegible] сынъ живописца Ан[illegible] родился въ Монпелье 12 января 1674 г., ученикъ своего дяди Риго, который въ свою очередь былъ ученикомъ старшаго Ранка, академикъ портретной живописи съ 1703 г. за портреты [illegible] Монтанъ и Верд[illegible], находящіеся нынѣ въ Луврѣ, и академикъ исторической живописи съ 1707 г.; въ 1724 г. приглашенъ въ Мадридъ ко двору, оттуда ѣздилъ и въ Португалію, въ томъ же году «первый живописецъ короля» Филиппа V, умеръ мастеръ [illegible] 1735 г. въ Мадридѣ. Произведенія Ранка, [illegible] болѣе всего Риго, имѣются въ Прадо (12 портретовъ) и въ королевскихъ испанскихъ дворцахъ, а также въ Браунш[illegible]. См. статью [illegible] въ «[illegible]» 1854 г., т. XII, стр. 129.

[illegible] Louis Michel Van Loo, сынъ и ученикъ Жанъ-Баттиста в. Л., родился въ Тулонѣ 2 марта 1707 г., былъ пенсіонеромъ Парижской Академіи въ Римѣ, членъ Академіи въ 1733 г., пробывъ нѣсколько лѣтъ на службѣ при испанскомъ дворѣ, кончилъ жизнь (1771 г.) директоромъ художественной школы [illegible] въ Парижѣ. Его кисти принадлежатъ въ Луврѣ «Аполлонъ», въ Академіи San Fernando — «Воспитаніе Амура», въ Прадо большой портретъ семьи Филиппа V, другіе портреты тамъ же и въ Гранхѣ.

[illegible] Маргель отрицаетъ, что старшій [illegible], [illegible] также былъ въ Испаніи [illegible] [illegible] [illegible] Сынъ Рене Антуана — [illegible] (1675 — 1730) — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] «Вакханалія» [illegible] [illegible], два портрета и [illegible] [illegible] въ Прадо.

[illegible] [illegible] Traverse, ученикъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] художниковъ [illegible] [illegible] [illegible] Траверсъ [illegible] Мадрида [illegible] [illegible] [illegible] мастеромъ [illegible]

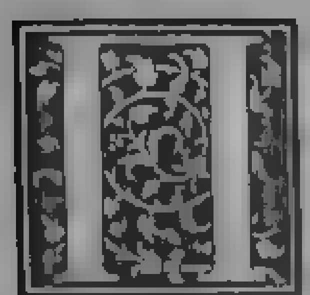
Испаніи влачилъ скорѣе жалкое существованіе. Шестидесяти лѣтъ онъ вернулся въ Парижъ, гдѣ и умеръ въ 1778 г. Особенно славились [illegible] и натюрморты Траверса, но иногда онъ писалъ и историческія композиціи, одна изъ нихъ — «Аллегорія на рожденіе инфанта» — была гравирована [illegible] Кармона.

[60] Michel Barthelemy Olivier родился въ Марселѣ въ 1712 г.; до 1760-хъ годовъ жилъ въ Италіи и долгое время въ Испаніи, потомъ въ Парижѣ, гдѣ онъ пользовался особымъ покровительствомъ принца Конти; умеръ Олливье 15 іюня 1784 г. въ Парижѣ. Особенно извѣстны очаровательныя жанровыя картины мастера въ Луврѣ: «Концертъ маленькаго Моцарта въ Тамплѣ» и въ Версалѣ: «Охоты пр. Конти» и «Ужинъ въ Тамплѣ», но кромѣ того, художникъ писалъ и портреты, и сцены изъ комедій, и историческіе и аллегорическіе сюжеты. — Болѣе подробную характеристику мастера мы [illegible] въ [illegible], посвященныхъ французской живописи.

[62] [illegible] Paret y Alcazar родился въ Мадридѣ въ 1747 г., ученикъ [illegible] Антоніо Гонзалесъ Веласкеза. Своимъ успѣхомъ обязанъ Академіи San Fernando, но главнымъ образомъ де Траверсу, который заставлялъ его упражняться [illegible] [illegible], изучая въ то же время произведенія [illegible] [illegible] Паретъ побывалъ и въ Италіи [illegible] [illegible] мастера на родину, король ему заказалъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Испаніи [illegible] мастеръ 14 февраля 1799 г. [illegible] секретаремъ Академіи. [illegible] манерныя [illegible] [illegible] картины [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] въ Прадо [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Царь [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] историческ[illegible] званіи.

Гойя. После смерти. („Nada. Ello dirá")

XIII.



ОСЛѢ цѣлаго вѣка летаргіи испанская живопись снова пробуждается въ лицѣ Гойи [84]. Но самое это пробужденіе не носитъ здороваго характера; это не возвращеніе къ прежней устойчивости и простотѣ. Заснула испанская живопись подъ сѣнью впавшей въ окончательное суевѣріе церкви [illegible] революціи и подъ шопотъ тѣхъ ученій, въ которыхъ гораздо больше мѣста сомнѣнію и отрицанію, нежели упованію и утвержденію. Притомъ пробужденіе это оказалось не общимъ воспламененіемъ

[illegible]



Гойя. Одѣтая маха. Мадридъ. Прадо

а лишь отдѣльной вспышкой — творчествомъ одинокаго художника. Гойя не имѣетъ ни предшественниковъ, ни настоящихъ послѣдователей; онъ стоитъ совершенно обособленно, выражая свою причастность къ культурѣ своего времени только тѣмъ, что и онъ декадентъ до мозга костей, до самыхъ

и Мартинеца — «живописца короля и инквизиціоннаго ревизора живописи»; въ этой школѣ опытнаго декоратора Б. пробылъ около шести лѣтъ, послѣ чего онъ былъ вызванъ своимъ товарищемъ Франсиско Байеу въ Мадридъ, гдѣ послѣднему были поручены довольно важныя работы во дворцѣ. Считается, что приключеніе романтическаго порядка заставило Г. покинуть (около 1766 г.) столицу и искать спасенія во временномъ изгнаніи за границей. Какъ бы то ни было, нѣсколько лѣтъ Гойя провелъ въ Италіи и мы находимъ слѣды его въ Пармѣ, гдѣ въ 1772 г. онъ принималъ участіе въ конкурсѣ, объявленномъ Академіей (темой былъ «Переходъ Аннибала черезъ Альпы»). Въ 1774 г. Гойя возвращается и вскорѣ послѣ того представленный своимъ другомъ Байеу (на сестрѣ котораго, Хосефѣ, художникъ женился) всемогущему при дворѣ Рафаэлю Менгсу, мастеръ получаетъ заказъ исполнить картоны для шпалеръ королевской мануфактуры Santa Barbara; первый картонъ — «Завтракъ на травѣ» — былъ представленъ 31 октября 1776 г.; послѣднимъ въ серіи является картонъ «Жмурки» (1791 г.; всего картоновъ около 40). Въ 1778 г. король-меценатъ Карлъ III пріобрѣтаетъ у Гойи коллекцію офортныхъ досокъ, гравированныхъ съ картинъ Веласкеца. 7 мая 1780 г. Гойя вступаетъ въ число членовъ Академіи Санъ-Фернандо; весной слѣдующаго года начинаются его декоративныя работы по росписи одного изъ куполовъ грандіознаго храма въ Сарагоссѣ Nuestra Señora del Pilar, во время которой вспыльчивый художникъ поссорился со своимъ зятемъ Байеу, имѣвшимъ общее наблюденіе надъ декоровкой церкви; въ декабрѣ 1784 г. состоялось освященіе церкви San Francisco el Grande въ Мадридѣ, одна изъ капеллъ которой была украшена картиной Гойи «Проповѣдь св. Бернардина»; въ 1785 г. онъ Teniente-Director Академіи; 29 іюня 1786 г. мастеръ получаетъ давно ожидаемое назначеніе «живописца короля» — «pintor del Rey». Къ 1780-мъ годамъ относятся и первые портреты Гойи, создавшіе ему громкую славу и позволившіе ему ближе ознакомиться съ [illegible] королевской семьи и придворныхъ; [illegible] относится портретъ Карла III въ охотничьемъ костюмѣ, къ 1.84 г. — семейный портретъ инфанта донъ-Луиса, къ 1795 г. — портретъ герцогини Альба, къ 1799 г. — семейный портретъ Карла IV. Въ это же время возникъ рядъ первоклассныхъ жанровыхъ картинъ («La Cucaña» 1787 г., «Romería di San Isidoro» 1789 г. и др.). 30 апрѣля 1789 г. Гойя даетъ присягу въ качествѣ «камеръ-живописца». Приблизительно съ 1793 г. мастеръ занятъ серіей офортовъ, которые въ объединенномъ сборникѣ были впослѣдствіи въ 1803 г. изданы подъ заглавіемъ «Los Caprichos»; въ это же время начинаютъ сказываться первые признаки глухоты Гойи (совершенно оглохъ мастеръ по возвращеніи своемъ изъ Санъ-Лукара, куда





Ф. Гойя. Пейзажъ „La Cucaña“. Берлинскій [illegible]

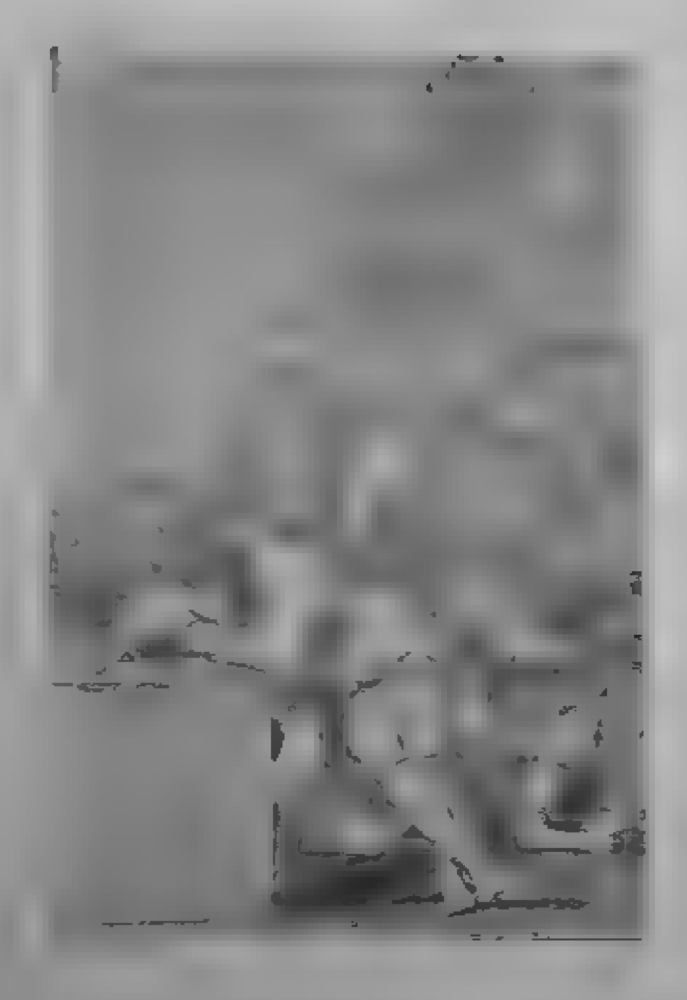
глубинъ души [64]. Не знаешь, чего больше въ его твореніи: ужаса или смѣха и, во всякомъ случаѣ, въ немъ почти не найти проблесковъ божественнаго начала радости.

Предшественниковъ у Гойи нѣтъ, но «учителя» его легко [illegible] стоитъ лишь обратиться къ его произведеніямъ [illegible]

[illegible] сочувствовалъ впавшую во время [illegible] въ 1798 г. [illegible] Мадрида [illegible] Политическія событія, ввергнувшія королевскую семью въ изгнаніе, а Испанію въ ужасающую войну съ французами, заставили Гойю [illegible] Мадрида [illegible] Возвращеніе [illegible] короля Фердинанда VII и начавшіяся [illegible] послѣ

того репрессіи противъ тѣхъ, кто обнаруживалъ въ предыдущій періодъ склонность къ революціи [illegible] послѣдній разъ Гойя увидѣлъ родину въ 1825 г. и въ этотъ пріѣздъ, по желанію короля [illegible] портретъ мастера [illegible] въ Бордо 15 апрѣля 1828 г. [illegible] перевезены въ 1900 г. въ Мадридъ [illegible] послѣднимъ годамъ жизни [illegible] упомянутыхъ произведеній [illegible] годы, иллюстрирую[illegible] 1808 года, портреты маркеса де Базана 1813 г., автопортретъ въ Академіи 1815 г., серія изображающихъ бои быковъ [illegible]

научился онъ у Лусана-и-Мартинеца въ Сарагоссѣ, ничего не далъ ему товарищъ по ученію — ординарный академикъ Байеу *), безъ существенной для себя пользы провелъ онъ и нѣсколько лѣтъ въ Римѣ. Зато мы найдемъ въ твореніи мастера скор[illegible] [illegible] шаго впечатлѣнія, которое произвели на него декоративныя работы Тьеполо и одновременно мы убѣдимся въ томъ, какъ пытливо всматривался Гойя въ созданія Веласкеца. Наконецъ, многое въ офортахъ Гойи обнаруживаетъ его увлеченіе Калло, опять-таки Тьеполо и даже Рембрандтомъ. Самая живописная техника мастера, при всей своей оригинальности, основывается на глубокомъ знакомствѣ съ пріемами позднихъ венеціанцевъ и опредѣленно напоминаетъ не только Тьеполо, но и Гварди. Изученіе же Веласкеца (и, можетъ быть, Греко) сказалось въ томъ, что испанскій мастеръ составилъ свою излюбленную гамму, очень для времени правдивую и лишенную условной красоты, изъ тоновъ, среди которыхъ доминируютъ сѣрые и прозрачно черные оттѣнки **).



Гойя. „El sueño de la razon produce monstruos" (Изъ „Caprichos" № 43).

портретъ доктора Переца 1820 г. [illegible] литографіи «Los [illegible]» и портретъ д. Хуана де Муноры 1827 г. [illegible] литература о Гойѣ: [illegible] 1862, [illegible] Paris, 1863, т. I, 166. [illegible] 1868 г. [illegible] Бенуа «Гойя», С.-Петербургъ 1908 г. [illegible] Москва 1904 [illegible]

[illegible] raisonné», Paris, 1867, [illegible] Kunst», томъ XXX; R. Oertel «F. de Goya» въ монографіяхъ Кнакфуса, Leipzig — Bielefeld, 1907; Kurt Bertels «F. G.» въ серіи «Klassische Illustratoren», München, 1907; P. Lafond «Goya», Paris, 1907; A. F. Calvert «Goya; an account of his life...», London, 190[illegible]; D. G. Cruzada Villaamil «Los tapices de Goya», Madrid, [illegible]; M. G. Brunet «Étude sur F. Goya, sa vie et ses travaux», Paris, 1865; J. Hofmann [illegible] Wien, 1907, [illegible] 1907, [illegible] 1907, XX. [illegible]

[illegible] Asensio Julia, его [illegible] ученика Мадрацо, [illegible]



Гойя. „Aquellos polbos". (Изъ „Caprichos" № 23. Чтеніе приговора).

Въ первые годы XIX вѣка и даже въ моментъ смерти Гойя былъ лишь «испанской знаменитостью» затѣмъ стали имъ увлекаться романтики съ Делакруа во главѣ, а позже особенно много способствовали его славѣ импрессіонисты, главнымъ образомъ, Манэ, заимствовавшій у него какъ простой непосредственный подходъ къ предмету такъ и колоритъ и многіе техническіе пріемы. Однако, апогея своей славы, «міровой популярности» Гойя достигъ лишь лѣтъ двадцать тому назадъ, и съ тѣхъ поръ онъ не перестаетъ быть общимъ кумиромъ Нынѣ интересно было бы опредѣлить настоящее мѣсто Гойи «на Парнасѣ» и, въ частности, рѣшить вопросъ, имѣетъ ли онъ вообще право стать рядомъ съ великанами испанской живописи, съ создателями грандіознаго, устойчиваго, здороваго и оздоровляющаго, вдохновеннаго и вдохновляющаго искусства.

Громадное твореніе Гойи очень разнохарактерно по темамъ: церковная живопись, декоративныя работы «свѣтскаго» порядка, бытовые, фантастическіе и символическіе сюжеты и, наконецъ портреты Однако, по своему

рано скончавшагося Leonardo Alenza (1807 — 1845 г.) — могутъ иногда, на неопытный взглядъ, сойти за произведенія самого мастера. Среди позднѣйшихъ испанскихъ портретистовъ [illegible] достоинствами отличается [illegible] уроженецъ Vicente Lopez y Portaña (17[illegible] — 18[illegible]), напоминающій то Гойю, то — еще болѣе — нашего Тропинина. Другіе же испанскіе портретисты начала XIX вѣка — José Bueno и строгій классикъ José de Madrazo — не возвышаются надъ [illegible] уровнемъ. — Попытки идти по стопамъ Гойи въ области «кошмарной фантастики» при[illegible] [illegible] José [illegible] y Gil (род. въ 1855 г.); цвѣтистые же костюмы, встрѣчающіеся въ «Тарасѣ» и на «Romeria», [illegible] своей живописи — Mariano Fortuny (1838 — 1874 г.) [illegible]

* Don Francisco Goya y Lucientes родился въ Сарагоссѣ 9 марта 1746 г.; готовился въ ученой карьерѣ, затѣмъ поступилъ въ ученики къ Лусану Мартинецу (бывшему въ Неаполѣ приятелемъ Солимены); въ мастерской учителя онъ могъ познакомиться съ Байеу, который, однако, былъ на цѣлыхъ 12 лѣтъ моложе своего товарища [illegible] Байеу [illegible] въ Мадритѣ и [illegible] въ 1765 г. [illegible] Академіи, съ 1798 г. — директоръ; Байеу кромѣ того [illegible] въ званіи [illegible] камернаго живописца; умеръ мастеръ 4 августа 1795 г. въ Мадридѣ. Рядъ его историческихъ картинъ, пейзажей и эскизовъ къ декоративнымъ работамъ хранятся въ Прадо. [illegible] Францискъ Сальвіано — [illegible]

[illegible] по смерти Гойи въ одно и то же время [illegible]

потому въ цѣломъ это разно-образное творенie Гойи оказывается однороднымъ. Всюду выступаетъ основная черта художника, и эта черта — импровизацiя. Всюду мы встрѣчаемся не съ выношенными въ душѣ образами, а съ чѣмъ-то схваченнымъ налету. Въ этомъ отчасти причина, почему наименѣе отрадна его церковная живопись, предназначенная вызывать молитвенное настроенie и требующая отъ художника величайшей душевной сосредоточенности. Даже безразличные академическiе образа оказывались болѣе на своемъ мѣстѣ въ храмахъ, нежели «наброски» Гойи.



Гойя. „Ya tienen asiento“ (Изъ „Caprichos“, № 26. Сатира на моду?)

Импровизатору Гойѣ не могли удаться и грозныя картины пережитаго имъ смутнаго времени. Два его большихъ полотна въ Прадо, изображающiя эпизоды: «Разстрѣлъ французами мятежниковъ» и «Схватку у Puerta del Sol» имѣютъ видъ безмѣрно увеличенныхъ какъ бы раздутыхъ до формата историческихъ картинъ иллюстрацiи, и въ то же время нѣтъ въ нихъ того, что такъ дѣйствуетъ въ «Баррикадѣ» Делакруа: нѣтъ самаго энтузiазма революцiи, не выраженъ тотъ огненный вихрь, который заставляетъ безоружныхъ гражданъ идти въ бой съ бронированной властью. Для того, чтобы создать историческую картину, мало одного нервнаго возбужденiя и легкаго наброска, — нужно въ себѣ вынести всю сложность и глубину представленныхъ переживанiй, нужно, чтобы картина заполнилась до самыхъ краевъ содержанiемъ, чтобы не было въ ней случайныхъ пустыхъ мѣстъ.

Опять таки именно въ силу своей импровизаторской натуры далеко не всегда удавались Гойѣ и портреты. Сейчасъ мода на нихъ достигла чрезвычайной степени, и однако какъ характерно хотя бы то, что подъ именемъ Гойи даже «серьезные» антиквары отваживаются предлагать ремесленныя издѣлiя совершенно незначительныхъ мастеровъ. Для «впечатлѣнiя» Гойи требуется только, чтобы глаза обладали нарочитой зоркостью, особой живостью, живопись — той (хотя бы дилетантской) легкостью, которая мно



Гойя. [illegible] (Ист. Собр. [illegible] № 35).

тими считается за особенное достоинство испанскаго мастера. Съ другой стороны, въ нескончаемой портретной галлереѣ Гойи мы наберемъ десятокъ другой истинно геніальныхъ шедевровъ, въ которыхъ онъ почти такъ же изященъ, какъ Гейнсборо, почти такъ же красивъ по краскамъ, какъ Веласкецъ, почти такъ же точенъ, какъ Энгръ, почти такъ же остеръ, какъ Хогартъ. Но не даромъ наша фраза испестрена словомъ «почти». Вполнѣ къ Веласкецу, Гейнсборо, Энгру и даже къ Хогарту Гойю нельзя приравнять, и причина этого ограниченія лежитъ въ томъ, что онъ не строгій мастеръ формы, не вдумчивый поэтъ, не глубокій знатокъ жизни, а крайне впечатлительный, чрезвычайно возбужденный импровизаторъ, отданный всѣмъ противоположнымъ теченіямъ и наскоро схватывающій самыя пестрыя явленія.

Отъ своихъ предшественниковъ въ «импрессіонизмѣ», отъ Маньяско и Гварди, и отъ своихъ послѣдователей — Манэ и Тулузъ-Лотрека, Гойя въ свою очередь отличается тѣмъ, что пріемами, свойственными какъ ему, такъ и имъ, онъ пользуется для сюжетовъ слишкомъ широкаго круга. Есть внутреннее соотвѣтствіе между тѣмъ, что изображали названные художники, и ихъ способами передачи (особенно это касается Гварди и Тулуза). Это же соотвѣтствіе позволило имъ создать себѣ подлинный стиль, т. е. способъ выраженія, который обладаетъ своеобразной выдержкой и синтезируетъ громадный опытъ какъ личный, такъ и цѣлой группы. Гойя же стилемъ не обладаетъ, для него важно, какъ можно скорѣе передать схваченное впечатлѣніе, но онъ себѣ при этомъ не ставитъ цѣлью созданіе самодовлѣющаго, живущаго полной внутренней жизнью произведенія. Въ [illegible] характерно для Гойи его игнорированіе какой-либо дисциплины. [illegible] дѣлать то, что ему «хотѣлось», а въ цѣломъ онъ [illegible] [illegible] не признающимъ внутренн[illegible] [illegible] соединенныхъ и направленныхъ [illegible] [illegible]

того, что Гойя является какимъ-то опатрономъ, геніемъ-покровителемъ нашей эпохи, отложившей всѣ заботы о красотѣ, о порядкѣ, о ладѣ и синтезѣ. Вотъ почему его символическія по самому сюжету произведенія въ большинствѣ случаевъ лишены символическаго значенія и носятъ характеръ случайно вылившихся «trouvailles».

Къ сожалѣнію, несмотря на огромную литературу о Гойѣ, личность художника все еще не выяснена вполнѣ. Одно можно утверждать и сейчасъ: тѣ, которые видѣли въ немъ убѣжденнаго атеиста и героическаго революціонера — ошибались. Въ своихъ письмахъ Гойя не разъ выказываетъ себя вѣрнымъ сыномъ церкви, а вся его карьера протекла у самаго подножія трона, при постоянномъ пользованіи интимными связями въ высшемъ обществѣ. А, съ другой стороны все же правы были тѣ, которые чуяли въ немъ мятежника: въ Гойѣ жилъ бунтъ, бунтъ совершенно особаго характера. Гойя всегда оставался художникомъ, никогда не превращаясь въ философа и въ трибуна. Гойя подлинный сынъ своего времени, но причастность его къ эпохѣ заключалась не въ знаніи тѣхъ или иныхъ системъ и не въ убѣжденіяхъ, изъ нихъ вытекающихъ, а въ чисто-стихійныхъ переживаніяхъ. Весь смыслъ мятежа Гойи заключается не въ протестѣ представителя одной касты противъ другихъ, это не вопль плебея, выступающаго въ защиту пролетаріата, это и не антиклерикальная агитація, но крикъ изъ самыхъ глубинъ человѣческой души, одновременно и рядъ недоумѣвающихъ вопросовъ и яркихъ откровеній. Этотъ мятежъ — бунтъ въ самомъ широкомъ смыслѣ, а не во имя какой-либо программы, это бунтъ, какъ отрицаніе всего инертнаго, косно устанавливающагося и разлагающагося, какъ проявленіе личнаго начала въ противовѣсъ общимъ законамъ.

Уже одно то, что [illegible] Гойи въ серіи его офортовъ, изображающей и ужасы войны [illegible] и издѣвательства надъ духовенствомъ и [illegible]



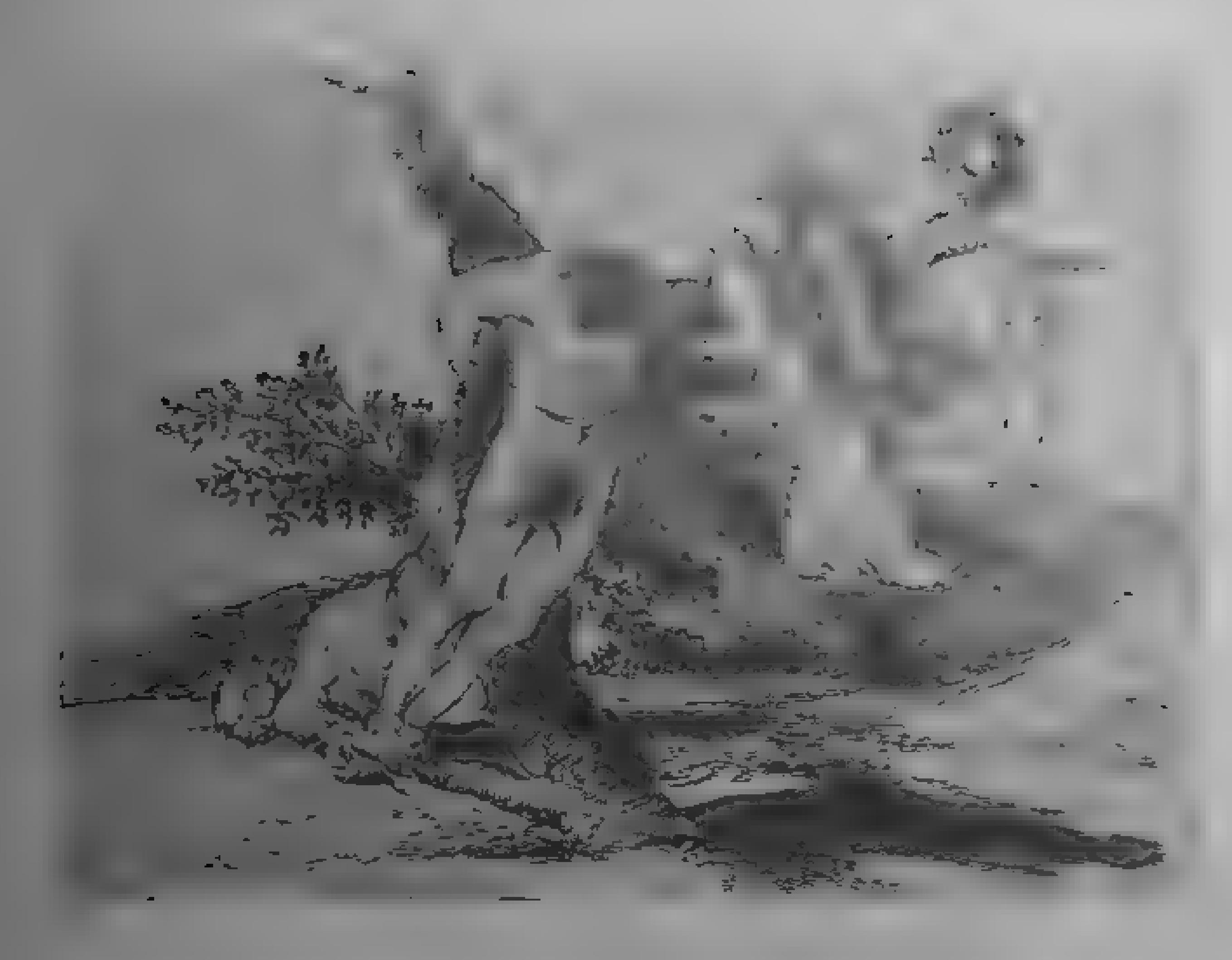
Гойя. „Los Chinchillas“. (Изъ „Caprichos“ № 50)

остается не найденнымъ, что неудивительно, вѣдь эта, даже при комментаріяхъ самого автора, допускаетъ разнорѣчивыя толкованія, указываетъ на то, что Гойя оставался, несмотря на близость къ событіямъ и заинтересованность жизненной суетой, всецѣло независимымъ, одинокимъ и свободнымъ. Лишь близорукіе люди могутъ сводить значеніе «Caprichos» и «Proverbios» къ намекамъ на современные анекдоты и на личности, къ наставленіямъ свободомыслящаго характера или къ какой-то моральной проповѣди. Однако, можно ли обвинять бдительную инквизицію въ непослѣдовательности за то, что она повела подпольную борьбу противъ изданій Гойи? Развѣ этотъ «крикъ свободной души» для церкви, вѣрующей въ спасительность рабства, не опаснѣе всякой революціонной пропаганды?

Гойя. Linda maestra! (Изъ „Caprichos" № 68).

Сейчасъ изъ всего творенія Гойи наибольшій интересъ для исторіи искусства (кромѣ портретовъ, о которыхъ мы говоримъ отдѣльно) представляютъ собой именно упомянутыя серіи офортовъ и литографій, а также нѣсколько картинъ, частью аналогичнаго съ ними характера, частью, напротивъ того, рѣзко во всемъ своемъ настроеніи отъ нихъ отличающихся. Всей «графикѣ» Гойи, и даже самымъ «безобиднымъ» листамъ, тѣмъ, которые рисуютъ сцены боя быковъ, присуща черта «гофмановщины», они полны жути, кошмарности, «испуга и пуганія»[67]. Къ графическимъ работамъ мастера подходятъ и такія картины, какъ упомянутыя сцены «Мятежа 1808 г.», какъ серія картинъ изъ замка герцога Осуны «Аламеды»: «Іезуитъ среди привидѣній», «Шабашъ вѣдьмъ», «Поклоненіе Сатанѣ», «Каменный гость» и др., какъ картины въ Академіи Санъ-Фернандо: «Карнавалъ», «[illegible] домъ» и «Процессія флагеллантовъ», какъ «La Cu[illegible]» и «Собраніе кортесовъ» [illegible]

[67] Въ настоящую минуту мы не [illegible] возможно [illegible], знавалъ ли Гофманъ произведенія Гойи такъ же, какъ онъ знавалъ [illegible] [illegible] Мастеръ говоритъ [illegible] [illegible] фантасть [illegible] [illegible] [illegible] романтизма [illegible] офорты [illegible] мастера [illegible] [illegible] [illegible]. Что же касается Гойи, то онъ, безъ сомнѣнія, не зналъ Гофмана [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ными источниками для нашего ознакомленія съ духомъ времени до и послѣ революціи.



Гойя. „Los Desastres de la Guerra“. („Grande hazaña! con muertos!“)

въ Берлинскомъ музеѣ, какъ фрески, украшавшія виллу Гойи (нынѣ въ Прадо) и т. д. Все это опять тѣ же тяжелые «кошмары», въ которыхъ доносятся вопли злыхъ чудовищъ и гулъ похоронныхъ колоколовъ. Фигуры корчатся въ бѣснованьяхъ, припадкахъ, а пейзажи и вообще «декораціи» имѣютъ характеръ унылыхъ и мрачныхъ, готовыхъ распасться передъ глазами миражей. Картины эти съ особенной яркостью рисуютъ состояніе души одинокаго, ушедшаго въ свой внутренній міръ и все же съ болѣзненнымъ вниманіемъ слѣдящаго за трагедіями внѣшняго міра, художника.

И далеко еще дальше отъ этихъ произведеній лишь усиливается, если мы обращаемся къ нимъ послѣ изученія раннихъ произведеній Гойи. Тамъ царитъ счастливое настроеніе молодости и веселья, въ нихъ онъ преемникъ Тьеполо, Гварди и французскихъ художниковъ XVIII в. Однимъ изъ прелестнѣйшихъ декоративныхъ произведеній Гойи является «Romeria de San Isidro» въ Прадо. Съ изумительнымъ искусствомъ передана здѣсь масса народа, собравшагося на холмѣ надъ ... и ... группы ... и ... въ своихъ ...



[illegible] „Madre infeliz". „Los Desastres de la Guerra" [illegible]

махъ, подъ большими зонтами, на самой авансценѣ «Romeria», въ то же время является лучшимъ доказательствомъ права Гойи быть зачисленнымъ въ «потомство Веласкеца». До Гойи лишь великій испанецъ XVII вѣка умѣлъ сочетать такую нѣжность съ такой правдой, лишь онъ рѣшался такъ просто и [illegible] передавать натуру. Картина Гойи впрочемъ [illegible] и шагъ дальше. Въ смыслѣ передачи свѣта, мягкаго, бѣлаго, всюду разлитаго дневного свѣта, картина эта достойна импрессіонистовъ 1860-хъ годовъ.

[illegible] картоны, исполненные мастеромъ въ началѣ [illegible] своей карьеры для королевской шпалерной мануфактуры и хранящіеся нынѣ въ Прадо. Но именно сопоставляя эти большія цвѣтистыя, весело и размашисто писанныя композиціи съ бытовыми сюжетами В[illegible] и даже Мурильо, яснѣе всего видишь, какой путь былъ пройденъ «художественною» душою Испаніи за сто лѣтъ. «Куда дѣвалась прежняя строгость, прежнее вниманіе къ дѣйствительности, прежнее уваженіе къ предмету? И Веласкецъ былъ занятъ исключительно живописными задачами [illegible] до содержанія, до сюжета-анекдота ему, въ сущности, не было ни



Гойя. [illegible]

такого дѣла. Зато какъ пытливо всматривался онъ въ «архитектуру» формъ и прислушивался къ симфоніямъ красокъ. Какая глубина въ его «живописи для живописи»! Напротивъ того, Гойя въ формахъ и краскахъ остроумный «разсказчикъ»; «вымыселъ» и «правда» смѣшиваются у него въ одно слитное цѣлое, но напрасно мы стали бы искать у мастера строгаго изученія дѣйствительности и Веласкесовой «живописной глубины». Все въ раннихъ работахъ Гойи — [illegible] шалость, а вѣдь шалость есть главнымъ образомъ показатель недостаточнаго сознанія.

Испанцы во многомъ были «сумрачными итальянцами». Это сказывается въ нихъ и въ архитектурѣ, въ скульптурѣ, и это же проявляется въ живописи. Тамъ, гдѣ у итальянцевъ не хватало фантазіи, убѣжденія и выдержки, тамъ испанцы [illegible] фигуры и движенія [illegible]. Такъ Рибера и Сурбаранъ [illegible] Мурильо нашелъ [illegible] Фети, Строцци и Кастильоне [illegible] Греко [illegible] Тинторетто [illegible] живописи [illegible] Тиціана, Бассано и Веронезе. И затѣмъ Гойя означаетъ то же самое по отношенію къ Тіеполо, но такъ какъ в Тіеполо представляется намъ стоящимъ на «склонѣ», то и дальнѣйшіе шаги



[illegible]

Гойи не означ[illegible] подъем[illegible], а напротивъ того, указываютъ на какой-то спускъ.

Въ связи съ этимъ находится и [illegible] Гойи. Больше всего [illegible] у Гойи выражалась именно въ самомъ подходѣ къ темамъ. Тонъ, съ которымъ онъ говоритъ о самыхъ серьезныхъ, о самыхъ страшныхъ вещахъ, — безпечный тонъ «безбожника Донъ-Жуана». Это вѣрно, что Гойя острый наблюдатель и психологъ, это вѣрно, что по мѣткости штриха и [illegible] онъ не имѣетъ себѣ равныхъ, это вѣрно, что онъ самый [illegible] изъ художниковъ [illegible] весь огонь и свобода. Но, съ другой стороны, тамъ, гдѣ Гойя вскрываетъ [illegible] свою душу, приходится поразиться ея мрачной пустотой. [illegible] и безповоротно долженъ вести къ жуткому отчаянію. У Тьеполо — Венеріанъ [illegible] до произнесенія надъ нимъ заклятія, здѣсь [illegible] произнесены, маска сорвана, и передъ нами [illegible] царство чудовищнаго, дьявольскаго безумія.

Вотъ еще одна [illegible] основная причина [illegible] и почему именно [illegible] означаетъ [illegible] испанскаго искусства. Во-первыхъ, во всемъ остальномъ



Гойя. „Los Proverbios" (№ 20).

совершенно и до конца (даже въ королевскихъ портретахъ) искренній и правдивый Гойя въ церковной живописи становится лжецомъ и лицемѣромъ. А затѣмъ, когда онъ здѣсь старается приблизиться къ импровизаціямъ въ духѣ того же Тьеполо, то становится совершенно очевиднымъ, что ему просто не по силамъ геніально-кощунственная игра съ религіей его прототипа. Въ частности фрески въ S. Antonio de la Florida радуютъ легкими сѣрыми прозрачными красками и забавными [illegible], однако лучше въ нихъ не вглядываться, иначе навожденіе исчезаетъ[89]. Подъ какимъ-нибудь пла

[illegible] 1771 [illegible] 1781 [illegible] въ Сарагосѣ фрески въ куполѣ [illegible] 1771 [illegible] картины [illegible] въ куполѣ и боковыхъ [illegible] въ церкви [illegible] въ Мадридѣ [illegible] 1787 г.), двѣ [illegible] 1787 г. въ одной изъ капеллъ собора [illegible] св. Франциска Борджіа [illegible] св. Францискъ Борджіа [illegible]

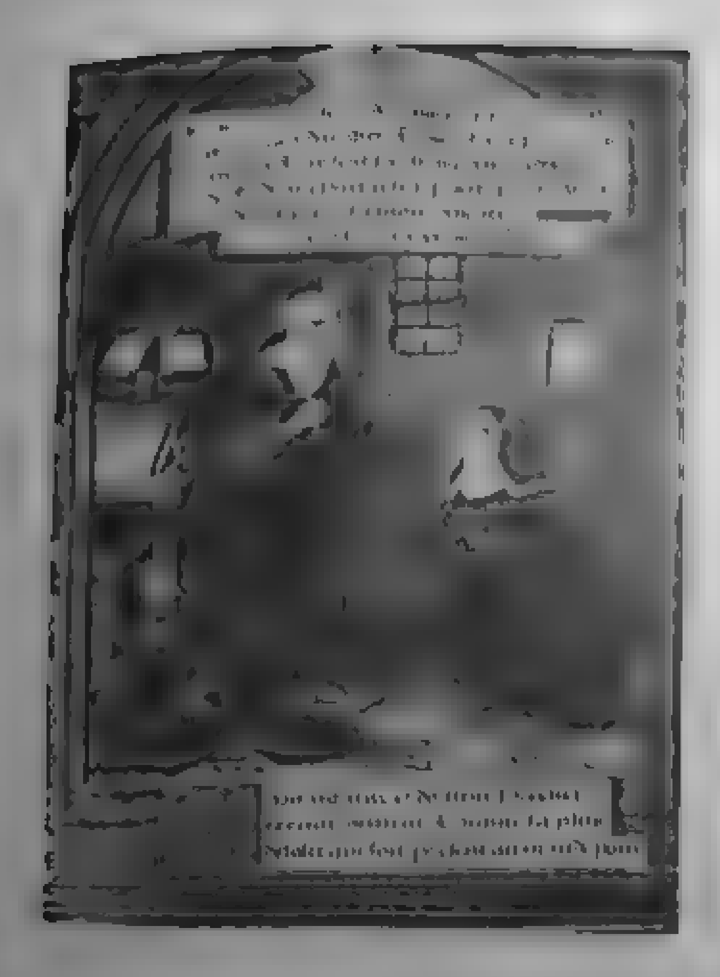
[illegible] «Капринось». Взятіе Богородицы на небо» въ церкви [illegible], образъ «Св. Блазія» въ церкви Cruz de Caen, «Подаяніе св. Петра» въ соборѣ Вальядолида; «Св. Омелина», «Св. Бернардъ и св. Робертъ» и «Кончина св. Іосифа» въ церкви Santa Anna того же города и, наконецъ, [illegible] образъ «Св. Юстина и Руфина» (181[illegible]) въ соборѣ Севильи. — Къ этому списку нужно еще прибавить «Pacientie», достающееся Прадо изъ церкви S. Francisco el Grande, въ томъ же музеѣ «Св. Семейство» и картину, напоминающую копировыя жанровыя композиціи мастера въ церкви «Padres escolapios» въ Мадридѣ («Причащеніе св. Іосифа Каласанскаго»). Рядъ картинъ, о которыхъ упоминается въ источникахъ, не дошли до насъ.

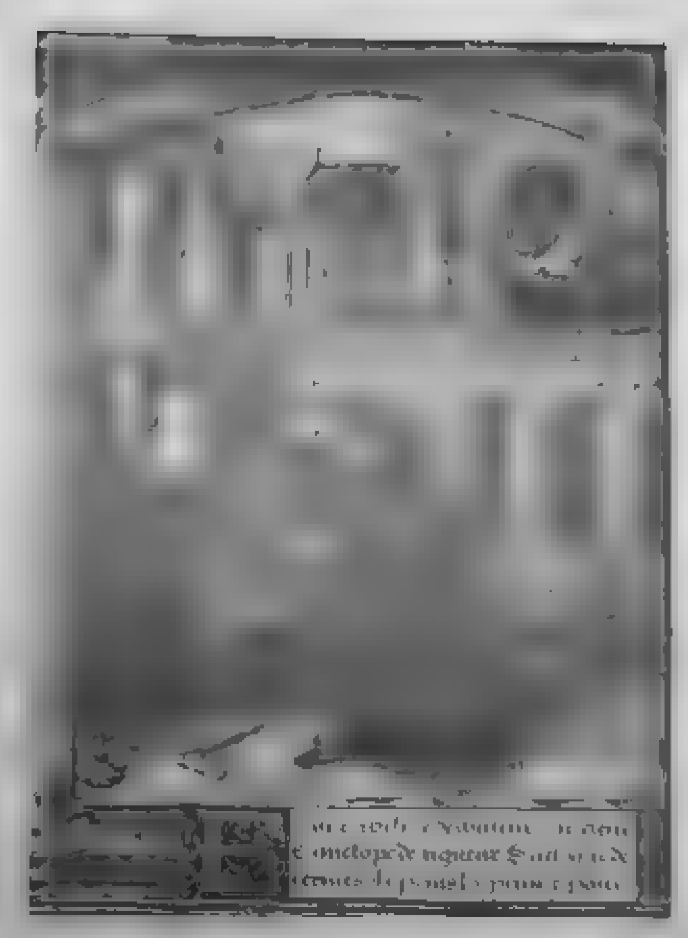
рамъ Тьеполо не перестаешь дивиться даже и послѣ того, как [illegible] тотъ [illegible] блескъ, которымъ художникъ насыщалъ свою небесную театрацію. Божественность, сверхчеловѣчность, чудеса въ прекрасномъ, фантастическая увѣренность въ явленіяхъ продолжаютъ [illegible] произведеніе Тьеполо и послѣ того, какъ убѣдился въ грѣховномъ [illegible] мысли его замысла. У Гойи не такъ. Легкомысленнѣе Тьеполо онъ [illegible] въ полной мѣрѣ, но знанія Тьеполо ему не хватило и, благодаря [illegible] какъ-то сразу обнаруживается душа и его личная и всего его времени, и при этомъ становится очевиднымъ, что эта душа не имѣла права на молитву, что эта душа была уже «изгнанной изъ рая». Именно въ странѣ Сурбарана и Мурильо такое паденіе «общей души» поражаетъ съ особой силой; именно здѣсь оно кажется роковымъ и чудовищнымъ.



ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ

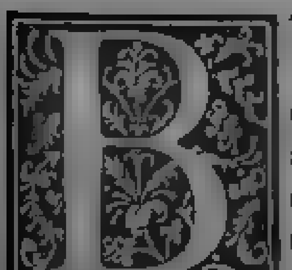
съ XVI по XVIII вѣкъ.





[illegible] миніатюры изъ «Часослова» [illegible]
Императорская Публичная библіотека

I.



Въ нашемъ ознакомленіи съ живописью Франціи мы остановились на изученіи послѣднихъ въ ней проявленій того средневѣкового искусства, которое принято называть готикой. Нынѣ намъ нужно возобновить прерванный путь съ изученія первыхъ проблесковъ во французской живописи возрожденія — «ренессанса» [1].

Наиболѣе раннее изъ этихъ проблесковъ мы находимъ у Жана Фуке въ его миніатюрахъ и портретахъ и весьма обрывочно [illegible] эти черты проникли въ его искусство послѣ посѣщенія имъ [illegible] Рима

[1] [illegible] des fameux peintres», Paris, 1762, и Marc [illegible] Robert, concernant les peintres-graveurs français 1865 — 1871; [illegible] de Heinecken «Dict[illegible] artistes», Leipzig, 17[illegible] — 1790; A. Jal «Dictionnaire critique et biographique de l'histoire», Paris, 1872; [illegible]

причемъ въ частности какъ будто замѣчается [illegible] ...[2] Однако, эти и имъ подобные случаи проникновенія ренессансныхъ формъ остаются до конца XV вѣка единичными и рѣдкими и лишь около 1500 года (одновременно съ Нидерландами) во французскомъ искусствѣ начинаетъ опредѣленно выражаться болѣе послѣдовательное обновленіе художественнаго вкуса.

Моментъ полнаго пробужденія интереса къ итальянскому искусству (и даже до увлеченія имъ) принято ставить въ связь со знаменитыми итальянскими походами королей Карла VIII въ 1495 году и Людовика XII въ 1500 году, однако несомнѣнно, что и безъ этихъ дѣйствительно значительныхъ факторовъ перерожденіе французскаго искусства подъ вліяніемъ вновь ожившихъ античныхъ формъ стало бы совершаться безъ особаго запозданія. Вѣдь, это явленіе было чѣмъ-то стихійнымъ, отвѣчавшимъ всему тому обновленію жизни, которое явилось вслѣдствіе достиженія культурой внутренней зрѣлости. Но только нужно помнить, что міръ формъ готики, рожденной какъ разъ на территоріи Франціи, здѣсь любовно взлелѣянный, здѣсь же нашедшій себѣ самое душистое, самое возвышенное выраженіе, міръ формъ, завоевавшій себѣ общее признаніе, не могъ сразу и по всей линіи уступить новой формальной системѣ. Помогло же побѣдѣ возрожденія то, что одновременно съ перевоспитаніемъ вкусовъ французскаго общества (но независимо отъ него) въ самой готикѣ стала, все усиливаясь, проявляться та «деморализація», болѣзненные признаки которой восходятъ къ XV вѣку и которая, несмотря на великолѣпіе отдѣльныхъ дарованій, приняла опредѣленный характеръ съ начала XVI вѣка. Одно время обѣ «вкусовыя системы» уживаются вмѣстѣ, и получается даже очень странный чарующе-причудливый стиль, носящій названіе «смѣшаннаго»[3]. Но затѣмъ въ

[illegible] des [illegible] du XVII s.», Paris, 1696 — 1700; [illegible] «Vie des premiers peintres», Paris, 1752; [illegible] Paris, 1854; [illegible] «Liste des peintres de la maison du roi» въ «Nouv. Archives françaises», 1872; Nougaret «Anecdotes des B. A.», Paris, 1776 — 1780; W. Lübke «Geschichte der Renaissance in Frankreich», Stuttgart, 1885; C. Gurlitt «Geschichte des Barockstyls in Frankreich etc.» тамъ же, 1888; Comte Leon de Laborde «La Renaissance à la cour de France», Paris, 1850 — 1855; его же «Les comptes des bâtiments du roi», Paris, 1877; P. Gens-Didot «La peinture décorative en France du XVI au XVIII s.», Paris; Champeaux «Histoire de la peinture décorative», Paris, 1890; [illegible] «Les miniaturistes français», Paris, 1906; C-te Paul [illegible] Paris, 1904; [illegible] «Renaissance of Art in France», London, 1879; Camille Benoit «La peinture française à la fin du XV s.» [illegible] 1902; [illegible] 1904; его же «Les origines de la peinture en France» въ «Les Arts», 1905; P. Mantz «La peinture française» въ серіи [illegible] françaises», Paris, 1862; Eug. Müntz «La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII», Paris, 1885; L. Gonse «Les chefs d'oeuvres des Musées de France», Paris, 1900; [illegible] «Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux», Paris, 1847 — 1862 и поправки къ этимъ изысканіямъ въ «Nouv. archives de l'art français», 188[illegible]; его же [illegible] St Rocheblave «Le Goût en France 1600 — 1900», Paris, 1914; Louis Hourticq «France» въ серіи «Ars [illegible]», Paris, 1911; L. Dussieux [illegible] 3-е изданіе, Paris [illegible] P. Marcel «La peinture française au début du XVIII», Paris; Jean Locquin «La peinture d'histoire en France 1747 — 1785», Paris, 1912; J. Guiffrey [illegible] Paris (съ 1907 г.); A. Fontaine [illegible] en France de Poussin à Diderot», Paris, 1909.

[2] О Фуке см. т. I, стр. [illegible]

[3] Смѣшеніе готики съ итало-античными [illegible] мами породило въ архитектурѣ чарующіе, полные сказочной поэзіи памятники: замокъ [illegible] рождены [illegible] Шамборъ, въ Сенъ-Жерменъ-анъ [illegible], въ Шенонсо, въ Бодансо, въ Фонтенъ-Анри, въ Ассіэ, а также рядъ церковной архитек

Примитивно [illegible] у Омфалы. Гравюра [illegible]

серединѣ столѣтія послѣдніе слѣды готической системы исчезаютъ, и во второй половинѣ вѣка въ архитектурѣ, въ скульптурѣ, въ живописи и въ художественной промышленности рѣшительно все подчинено одному началу — «закону древнихъ».

Вполнѣ можно прослѣдить ходъ этой перемѣны въ архитектурѣ и въ художественной промышленности, уже труднѣе — въ скульптурѣ, что же касается живописи Франціи въ эпоху ренессанса, то ея памятниковъ сохранилось такъ мало [1], личности отдѣльныхъ мастеровъ такъ туманны, что, въ сущности, мы просто не имѣемъ настоящаго представленія объ этомъ періодѣ ея исторіи. Еще кое-какъ выступаетъ изъ тѣни Жанъ Бурдишонъ, о которомъ мы уже говорили и который вполнѣ перенялъ рядъ особенностей, позволяющихъ этого

туры, изумительную абсиду церкви св. Петра въ Каэнѣ, церковь св. Михаила въ Дижонѣ, церкви St. [illegible] въ Парижѣ и мн. др.

[1] Эпоха [illegible] возрожденія во Франціи [illegible] страннымъ [illegible] творчества. Надо, однако, [illegible], что отчасти эта скудость объясняется тѣмъ, что все еще XVI вѣкъ во Франціи не достаточно изслѣдованъ. [illegible] было [illegible] уничтожено [illegible] въ ихъ [illegible] Но вѣроятно, что многое [illegible] для самихъ историковъ, [illegible] въ недоступныхъ частныхъ [illegible] многое же [illegible] дить подъ именами нидерландскихъ, нѣмецкихъ и испанскихъ мастеровъ. Для знакомства съ «примитивами» Франціи, [illegible] колоссальное значеніе [illegible] выставка 1904 г., и [illegible] XVI вѣка, выставки портретовъ, [illegible] художественнымъ [illegible] область портрета съ ея главными представителями [illegible] Корнелемъ Ліонскимъ и членами семьи Дюмустье. Зато французская «историческая» живопись ренессанса [illegible] XVI [illegible] которая какъ будто и вовсе не существовала.

тяжеловѣснаго и наивнаго мастера [современника Рафаэля и Тиціана] числить въ ряды ренессансныхъ художниковъ [5]. Но что представляли собой Симонъ де Шалонъ [6], славившійся изображеніемъ античныхъ архитектуръ, и рядъ другихъ живописцевъ, отъ которыхъ дошли до насъ одни лишь имена, этого никто не можетъ сказать. Самое сбивчивое представленіе имѣемъ мы и о довольно искусномъ послѣдователѣ ломбардцевъ Этіенѣ де Шалонъ, явленіи параллельномъ обоимъ валенсійскимъ Феррандо. Сравнительно полную исторію начертательнаго искусства Франціи въ первый періодъ XVI вѣка можно было бы построить на основаніи довольно многочисленныхъ памятниковъ стекольной живописи и ткацкаго дѣла. Однако специальныя, вызванныя самой техникой обѣихъ отраслей, черты не позволяютъ ихъ вполнѣ приравнять къ живописи, въ частности же въ шпалерахъ трудно разобраться, что происхожденія чисто-французскаго, что — фламандскаго [7].

Начинаетъ выясняться картина живописнаго творчества Франціи со второй половины царствованія Франциска I, да и то лишь въ сферѣ придворной жизни и лишь благодаря дѣятельности выписанныхъ имъ итальянскихъ мастеровъ. Въ любимой резиденціи короля-рыцаря и короля-мецената, въ «охотничьемъ привалѣ» Фонтенебло, постепенно превратившемся въ цѣлый «дворцовый городъ», годами работаютъ три художника, которыхъ можно причислить къ наиболѣе изощреннымъ и цѣльнымъ представителямъ поздняго итальянскаго ренессанса [8]. Правда, на родинѣ, среди своихъ соотечественниковъ, эти художники едва ли выдѣлились бы изъ семьи образцовыхъ акаде-

[5] О Бурдишонѣ см. т. I, стр. 241. Кромѣ приведенной тамъ литературы, см.: Curmer «Le livre d'heures de la reine Anne de Bretagne», Paris, 1841; [illegible] «Le livre d'heures [illegible] d'Anne de Bretagne», Paris.

[6] Simon de Chalons работалъ съ 1543 по 1560 г. въ Авиньонѣ. Его кисти принадлежатъ: «Рождество Христово» и «Notre dame de Pitié» въ музеѣ Авиньона, «Рождество» въ S. Pierre, «Сошествіе Св. Духа» въ S. Didier и двѣ копіи съ Соларіо «Mater Dolorosa», подписанная его именемъ и помѣченная 1543 годомъ, и «Ecce Homo» въ римской галлереѣ Borghese.

[7] Лучшія витражи ранняго ренессанснаго стиля находятся въ Руанѣ; особенно хороши расписное окно въ капеллѣ св. Романа въ соборѣ (1521 г.) и разноцвѣтныя стекла въ церкви St. Vincent, принадлежащія знаменитой мастерской Ле-Принсъ въ Бовэ. [illegible] стеколъ ранняго возрожденія во Франціи мы находимъ въ [illegible] церквахъ [illegible] въ церквахъ Pont Audemer, Sainte Croix sur Aizier [illegible] Нормандіи [illegible] 1534 г. въ капеллѣ [illegible], Шалона, [illegible], Ока (Auch), Бовэ (работы Engrand, Nicolas [illegible] [illegible] «Истерія [illegible]» [illegible] [illegible] Ле-Принсъ и Ж. де Но, до насъ дошли имена слѣдующихъ живописцевъ на стеклѣ: Arnaud de Moles (витро въ Окѣ), Valentin Bousch изъ Metца, Robert [illegible], Antoine [illegible], Brachon, Jean Orquois (всѣ три въ Бру), Jean [illegible] въ Бурже, [illegible] Davoi въ Манѣ, [illegible] и Michel Fourmentin (въ Алансонѣ). Представители фонтенеблоской школы Léonard Thiry, Badouin и A. Caron — также давали рисунки для витро. — О витро см. труды Levieil, F. de Lasteyrie, Levy et Capronnier, Olivier Merson, H. Ordtmann. — Возрожденіемъ шпалернаго производства Франція обязана Франциску I, основавшему въ 1535 г. въ Фонтенебло фабрику, состоявшую въ [illegible] Приматиччо и Серліо. [illegible] этого учрежденія первыя изъ этихъ мастеровъ выполнили серію картоновъ [illegible] Исторія [illegible]. При Генрихѣ II фонтенеблоской мануфактурой завѣдывалъ [illegible] Делормъ. Въ то же время въ Парижѣ была учреждена особая мануфактура [illegible] [illegible] [illegible] берь, длинно, между прочимъ [illegible] шпалеръ съ «Исторіей Мавзола и Артемизы» [illegible] труды Pinchard, Houdoy, E. Müntz, Personne, [illegible] cey, Havard N. Rondot, Wauters, Lessing и библіографію [illegible] [illegible] стр. [illegible]

[8] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 1526 г. — [illegible] 1540, [illegible] Франціи [illegible] [illegible] сѣдшаго, Sprezzatura, остался, правда, во Франціи



Этіенъ Делонъ. Аполлонъ убиваетъ Оріона. Гравюра на мѣди

никовъ», явившихся со своимъ безлично-совершеннымъ искусствомъ на смѣну яркому, вдохновенному творчеству «золотого вѣка». Россо одной семьи съ Перино, съ Пенни, съ Сальвіати и Дочено, но уступаетъ, по силѣ художественнаго захвата, Понтормо и Бронзино [9]. Приматиччо одной семьи съ Сермонетой, съ Франко, съ Портой, но уступаетъ Тибальди [10]. Однако, разумѣется, на «сѣверныхъ варваровъ» уроженецъ Флоренціи и уроженецъ Болоньи должны были произвести впечатлѣніе свѣтоносныхъ геніевъ и вызвать цѣлый переворотъ въ художественныхъ вкусахъ. Къ тому же во Франціи въ это время вовсе и не оцѣнили бы «искусства переживанія», углубленнаго и трогательнаго, наоборотъ здѣсь болѣе, чѣмъ гдѣ-либо, требовалось искусство «украшающее», служившее цѣлямъ возвеличенія монархіи, сообщавшее двору короля ореолъ богатства и великолѣпія. И въ этомъ отношеніи Францискъ I едва ли могъ бы сдѣлать болѣе удачный выборъ, и особенно цѣнныя услуги оказалъ ему Приматиччо, бывшій въ одинаковой степени превосходнымъ скульпторомъ, живописцемъ и архитекторомъ, прошедшій разностороннюю школу подъ руководствомъ самого Джуліо Романо и обладавшій широкой гуманистской культурой.

и расписалъ даже, по словамъ Вазари, какой-то здѣсь замокъ, однако, за неимѣніемъ другихъ данныхъ, мы о значеніи этого труда судить не можемъ. — Одинокимъ явленіемъ представляется также фреска 1513 г. въ соборѣ Альби, писанная итальянцами Вюлано, Касторой [illegible] и другими мастерами Болоньи, Модены и Лоди для архіепископа Луи д'Амуаза. Для другого Амуаза работалъ съ 1507 г. въ его нормандскомъ замкѣ [illegible] Андреа Соларіо, однако, такъ какъ все великолѣпіе роскошнаго дворца въ дни революціи исчезло и здѣсь ясно одно лишь догадываться относительно того, что Соларіо далъ живописи Франціи, если не считать его ученика только что встрѣтившагося намъ Этьена де Шалона.

[9] О Россо см. т. II, стр. 322. Главная работа Россо въ Фонтенебло — «Галлерея Франциска I».

[10] О Приматиччо мы упоминали въ т. II на стр. 323. Къ сказанному тамъ прибавимъ самое необходимое. Въ Мантуѣ мастеръ былъ занятъ съ 1526 г. преимущественно скульптурой; онъ авторъ фриза «Шествіе императора Сигизмунда» и украшенія зала Аполлона и [illegible] въ Palazzo del Te. Мантую Приматиччо покинулъ въ первую четверть 1532 г., къ моменту его прибытія во Францію здѣсь, кромѣ Россо, находились слѣдующіе художники: рѣзчики и формовщики [illegible] Francesco [illegible] de [illegible], живописцы Matteo del Nassaro изъ Вероны, [illegible] Carlo Sonazzola [illegible] Modena [illegible] [illegible] архитекторъ [illegible] и многие другіе, ставшіе впослѣдствіи помощниками прибывшаго [illegible] [illegible] [illegible]

Мы и видимъ, что именно Приматиччо намѣчаетъ дальнѣйшій путь, [illegible] котором пошла французская живопись [illegible] слѣдующаго [illegible]. Длинныя, исполненныя предѣльнаго изящества фигуры, круглые [illegible] прихотливый ритмъ композиціи не только встрѣчаются у постояннаго [illegible] трудника Приматиччо — Никколо дель Аббате [illegible] и у другихъ художниковъ: такъ у преемниковъ Приматиччо, у фламандца Дюбуа[12] и у [illegible]

[illegible] Къ 1539 г. относится от[illegible] [illegible]. Въ 1540 г. П. совершаетъ, по порученію короля, путешествіе въ Италію для закупки художественныхъ произведеній (еще въ 1534 г. онъ ѣздитъ во Фландрію для передачи картоновъ въ шпалерныя мастерскія); возвращается онъ оттуда въ сопровожденіи юнаго Виньолы и съ сокровищами, наполнявшими 133 ящика. Къ послѣднимъ годамъ царствованія Франциска I относятся окончательныя работы по «Salle du roi», «Chambre d'Alexandre», «Cabinet du roi», «Grotte du jardin des [illegible]» и по отдѣлкѣ «бань». Съ 1545 г., по отъѣздѣ Б. Челлини, П. полновластный распорядитель всѣхъ дворцовыхъ работъ (еще въ 1541 г. умеръ Россо); въ это время въ Фонтенебло поселяются и другіе итальянцы, преимущественно болонцы: G. B. Bagnacavallo (младшій), P. Cacciapemici, Fantuzzi и архитекторъ Серліо. Въ награду за свои труды П. назначенъ 15 декабря 1544 г. аббатомъ St. Martin-es-Aires въ Troyes, и подъ этимъ именемъ мы и встрѣчаемъ упоминанія о немъ у современниковъ. Въ 1546 г. мастеръ совершаетъ вторичное путешествіе въ Италію. Смерть Франциска I (31 марта 1547 г.) не отзывается на положеніи П. при французскомъ дворѣ. Уже при Генрихѣ II окончено наиболѣе знаменитое произведеніе мастера — роспись «Галлереи Улисса» въ Фонтенебло, варварски уничтоженная при Людовикѣ XV (въ 1738 г.), но извѣстная намъ по гравюрамъ Тульдена и по рисункамъ П. въ Луврѣ. Галлерея эта считалась «преддверіемъ Италіи», и, дѣйствительно, изученію ея многіе лучшіе французскіе художники были обязаны своимъ пріобщеніемъ къ итальянскому искусству (у Маріетта приведено мнѣніе Пуссена: «Je ne connaissais rien de plus propre que la suite des sujets [illegible] son genie»). Къ 1551—1556 г. относится живопись «Salle de Bal», безобразно реставрированная при Луи Филиппѣ. Въ этой работѣ помощникомъ Приматиччо былъ Niccolo d'Abbate, прибывшій во Францію въ 1552 г.; позже, съ 1557 г. [illegible] [illegible] что же касается Самбіати, прибывшаго въ 1554 г., то онъ по прошествіи 20 мѣсяцевъ покинулъ Францію [illegible] 1559 г., два дня послѣ смерти Генриха II, П. назначенъ «Surintendant des bâtiments»; съ 21 января 1560 г. онъ и архитекторъ королевы-матери; кромѣ того, онъ носилъ званія conseiller и aumônier du roi. Въ 1563 г. П. посѣщаетъ Болонью и возвращается во Францію къ моменту бракосо[illegible] [illegible] ванное отъ короля двѣ бароніи. Послѣдніе годы П. наблюдаетъ за цѣлымъ рядомъ строительныхъ и скульптурныхъ работъ. Умеръ мастеръ между 2 марта и 14 сентября 1570 г. — Единственной [illegible] картиной Приматиччо является «Венера и Адонисъ» на каминѣ въ «комнатѣ королевы» въ Фонтенебло, но, кромѣ того, мы имѣемъ довольно полное представленіе объ его [illegible] по стюковымъ работамъ въ Мантуѣ и Фонтенебло, по цѣлому ряду гравюръ съ его произведеній и по рисункамъ, большая часть которыхъ въ Луврѣ. См. L. Dimier «Le Primatice», Paris, 1900; его же «Fontainebleau» въ «Villes d'art célèbres», Paris, 1908; Champollion-Figeac «Le [illegible] bleau», Paris, 1866, его же [illegible] palais de Fontainebleau», Paris, 186[illegible] [illegible] sur les anciennes écoles de peinture en France» въ «Revue française 1838—1839»; [illegible] Dan «[illegible] sor des Merveilles de la maison royale de [illegible]bleau», Paris, 1642; Herbet «[illegible] graveurs de l'école de Fontainebleau» въ «Annales de la Société du Gâtinais» [illegible]

[11] О Niccolo del Abbate см. т. II, стр. 324. — Объ Аббате мы можемъ судить по картинѣ въ Луврѣ «Невоздержанность Сципиона», по цѣлому ряду рисунковъ въ Луврѣ, въ Эрмитажѣ и въ другихъ собраніяхъ и по гравюрамъ съ произведеній мастера.

[12] Ambroise Dubois былъ родомъ изъ Антверпена; родился около 1543 г.; въ 1568 г. онъ переселился во Францію, гдѣ съ теченіемъ времени мастеръ становится живописцемъ короля и valet de chambre; въ 1601 г. Д. натурализованъ, съ 1606 г. онъ живописецъ королевы Маріи Медичи. Умеръ художникъ въ Фонтенебло 27 декабря 1615 г. или 19 января 1614 г.). — Среди учениковъ Д. [illegible] «второй фонтенеблоской школы» мы называемъ двухъ его сыновей — Жана и Луи, его племянника Поля, фламандца Ninet и уроженца Фонтенебло — Mogras. Изъ работъ Д. въ Фонтенебло сохранилась лишь живопись въ верхней капеллѣ St. Saturnin, серія картинъ «Исторія Ѳеагена и Хариклеи» въ «большомъ кабинетѣ» и одна изъ картинъ «Исторіи Танкреда и Клоринды» (въ Луврѣ). Декорированная имъ же «Галлерея Діаны» въ Фонтенебло была уничтожена при Наполеонѣ I (сохранилась очень неточныя акварельныя копіи съ нея Персье и нѣсколько [illegible] холстъ фрагментовъ). — Изъ многочисленныхъ другихъ нидерландцевъ, работавшихъ при французскомъ дворѣ, упоминаемъ здѣсь главнѣйшихъ: лейденскаго уроженца, внука Луки Лейденскаго Jean d'Hoey или Dhoey, работалъ въ Фонтенебло съ 1580 [illegible] [illegible] щаго къ знаменитой антверпенской семьѣ [illegible] (†1610 г.); не ему ли принадлежатъ [illegible] въ культурно-историческомъ отношеніи [illegible] ученика Флориса, Франсуа Поурбуса изъ Антверпена, о которомъ мы говорили въ т. III и [illegible] [illegible] фламандцевъ въ Фонтенебло: Aper Fransen, [illegible]



брейля[14], такъ и у авторовъ росписи замковъ Анси-ле-Франъ и [illegible], такъ и въ геніально граціозныхъ изваяніяхъ Гужона, такъ и въ графикѣ Этьена Делона, Антуана Карона, Жана Кузена [illegible], въ стеклянныхъ [illegible] въ эмаляхъ въ мельчайшихъ предметахъ художественной промышленности.

Нѣсколько болѣе ясное представленіе, нежели о другихъ французскихъ художникахъ XVI вѣка, мы имѣемъ о Жанѣ Кузенѣ Младшемъ, и то лишь благодаря приписываемой ему луврской картинѣ «Страшный судъ», а также цѣлому ряду гравюръ на мѣди и на деревѣ, частью просто декоративныхъ, частью сюжетныхъ[18]. «Страшный судъ», впечатлѣніе отъ котораго [illegible]

шихъ сюда (по словамъ ванъ Мандера) для ученія, изъ чего мы можемъ усмотрѣть, что Фонтенебло игралъ роль «преддверія Италіи» уже въ это время. — Дими констатируетъ вліяніе Приматиччо и на другихъ нидерландцахъ: Корнелисѣ Гарлемскомъ, Ламбертѣ ванъ-Ноортѣ, Антонѣ Варонкѣ, Зустрисѣ и особенно на Флорисѣ и на Горангерѣ (косвенно, слѣдовательно, и на Гольціусѣ и Акенѣ). Съ своей стороны напомнимъ въ этомъ мѣстѣ, что и художникъ, открывающій собою эру зрѣлости голландской живописи, Абрагамъ Блумартъ, получилъ свое образованіе не въ Италіи, а во Франціи, подъ руководствомъ «фонтенеблосца» Гіеронима Франкена. Замѣчательно еще и то, что, благодаря гравюрамъ фламандца Тульдена, мы имѣемъ представленіе о «Галлереѣ Улисса», уничтоженной въ 1738 г., и что Ванъ-Дейкъ и самъ Рубенсъ не гнушались копировать съ Приматиччо.

14 Toussaint du Breuil или Dubreuil родился около 1561 г.; работалъ первоначально подъ руководствомъ Руджери (главнаго, на ряду съ Фантуцци, помощника Приматиччо въ Фонтенебло; † 1597 г.). Назначенъ живописцемъ короля въ 1593 г., умеръ въ 1602 г. Подъ руководствомъ мастера расписана Petite galerie Лувра, начатая имъ въ сотрудничествѣ съ Jacob Bunel въ 1600 г. и уничтоженная пожаромъ 1661 г.; не сохранились и декоративныя работы знаменитаго въ свое время Дюбрейля въ «Château-Neuf» Сенъ-Жермена; однако, о смѣшанномъ изъ реминисценцій Приматиччо и Микель-Анджело стилѣ художника мы имѣемъ довольно ясное представленіе по хранящимся въ Луврѣ рисункамъ мастера. — Помянутый Бюнель былъ старше Дюбрейля и побывалъ въ Италіи, гдѣ онъ состоялъ ученикомъ Цуккаро. Бюнелемъ въ 1609 г. расписаны своды «Залы антиковъ» въ Луврѣ, а также часть апартаментовъ королевы. — Изъ другихъ французскихъ художниковъ этого періода упомянемъ [illegible] Bollery и Gabriel Honnet. См. главу «La peinture en France sous le règne d'Henri IV» M. G. Brière въ «Histoire de l'Art» A. Michel, т. V.

[illegible] «Исторія Троянской войны», въ Ancy-le-Franc — фрески, въ «Chambre des Arts» — приписываемыя Дими [illegible] Приматиччо. [illegible] «Les peintures du Château [illegible]

[illegible] родился въ Парижѣ въ 1519 г.; работалъ во Франціи и Германіи; умеръ въ Парижѣ въ 1583 г. [illegible]

носитъ слѣды изученія [illegible] Маркантона: его огромное творенье (около 1000) листовъ) частью оригинально (историческіе, мифологическіе и религіозные сюжеты и большое количество образцовъ для ювелировъ), частью воспроизводитъ рисунки другихъ мастеровъ (Рафаэля, Пенни, Жана Кузена). — Изъ другихъ граверовъ французскаго ренессанса нужно упомянуть: Geoffroy Tory (род. въ 1480 г. въ Буржѣ, умеръ въ 1533 г. въ Парижѣ, гдѣ онъ жилъ съ 1518 г.; былъ въ Италіи; главная его заслуга въ усовершенствованіи латинскаго шрифта), [illegible] скаго мастера Bernard Salomon, прозваннаго «le petit Bernard» (1508 — 1561), нѣмца Pierre [illegible] или Pierre Vase (съ 1564 г. въ Ліонѣ), лотарингца Pierre Woeiriot de Bouzey (1532 — 1596; ему принадлежатъ, между прочимъ, чарующія иллюстраціи Antiquitates Judaicae 1566 г. и книжки образцовъ для ювелировъ) и, наконецъ, архитектора Androuet du Cerceau (среди гравюръ на мѣди послѣдняго особенно интересна серія [illegible] ныхъ и граціозныхъ «гротесковъ», частью по [illegible] Дими, воспроизводящихъ композиціи Приматиччо). — Antoine Caron, извѣстный намъ исключительно по своимъ иллюстраціямъ къ «Метаморфозамъ» Овидія, гравированнымъ его зятемъ Thomas de Leu, былъ въ свое время видным и разностороннимъ живописцемъ, состоявшимъ при изысканномъ дворѣ Катерины Медичи. Родился онъ около 1515 г. въ Бовэ, умеръ около 1593. — См. Anatole de Montaiglon «Antoine Caron de Beauvais», Paris, 1850 (отд. отт. изъ «L'Artiste»). —

18 Maurice Roy, автору изысканія «Les deux Jehans Cousins» (Sens, 1909 г.), удалось доказать, что были два художника, носившіе это популярнѣйшее имя французскаго ренессанса. Первый работалъ въ Сансѣ еще до 1526 г.; женился въ третій разъ въ 1537 г.; поселился въ Парижѣ около 1540 г. и умеръ около 1560 г. Второй родился въ Сансѣ около 1522 г. и [illegible] въ Парижѣ до 1593-го или 1594 г. Вопросъ остается [illegible] тымъ, кому изъ Кузеновъ принадлежитъ [illegible] [illegible] des Minimes du B[illegible]

[illegible] картина Лувра «Страшный судъ» [illegible] огромная гравюра Pieter [illegible] Академіи Худ[illegible] [illegible]

[illegible] что картина [illegible] и что [illegible] [illegible] гранью [illegible] [illegible] [illegible] основательныхъ [illegible] создается [illegible] себѣ [illegible] систему [illegible] [illegible] духѣ рафаэлитовъ. Въ гравюрахъ [illegible] Кузенъ не [illegible] самостоятеленъ, а идетъ по стопамъ Гольбейна, Мантеньи и [illegible] [illegible] XVI вѣка, но и въ нихъ [illegible] [illegible] мастерство техники. Особенно прекрасны въ этихъ [illegible] [illegible] [illegible] необычайной [illegible] и [illegible] [illegible] въ нихъ вниманія и превосходное знаніе человѣческой фигуры [illegible] [illegible] важные мотивы, условные и едва намѣчены [illegible] [illegible] и [illegible] ствомъ [illegible] то [illegible] чаръ [illegible] [illegible] и унылые пустыни и тѣнь лѣса и ласку [illegible] холмовъ. Эти пейзажи должны были приучить глазъ къ гармоніи и къ благородной простотѣ. Быть можетъ, имъ многимъ обязанъ и самый «благородный» изъ художниковъ Франціи — Пуссенъ [17].

Поворотъ отъ изнѣженности въ духѣ Приматиччо къ чему-то болѣе строгому и «крѣпкому» появляется въ живописи лучшаго художника начала XVII вѣка — Никола Фреминэ [18]. Его плафонъ въ дворцовой церкви Фонтенебло принадлежитъ, рядомъ съ плафономъ Пеллегрино Тибальди въ Болонскомъ университетѣ, къ самому, въ академическомъ смыслѣ совершенному, что дала живопись переходнаго отъ поздняго ренессанса къ барокко стиля. Разу

«Livre de perspective» 1560 г. и «Livre de Portraicture» 1571 г.), а также прекрасные рисунки («Livre de Fortune») въ библіотекѣ «Institut de France» (были изданы въ неточныхъ репродукціяхъ въ 1880-хъ годахъ). [illegible] можетъ принадлежать цѣлый рядъ портретовъ семьи Bowyer (на Marie Bowyer былъ женатъ старшій Кузенъ), находящихся еще въ рукахъ одного изъ потомковъ этого рода въ Турѣ. [illegible] [illegible] традицію, что Кузенъ занимался и скульптурой и, въ частности, что ему принадлежитъ знаменитый памятникъ адмиралу Шабо въ Луврѣ. См. Ambr. Firmin-Didot «Etude sur Jean Cousin», Paris, 1872, «Recueil des œuvres choisies de J. Cousin», Paris, 1872, статья въ «Magazin Pittoresque», [illegible] «Le Livre de Fortune, recueil de 200 dessins de J. Cousin», Paris, 188[illegible].

[17] Въ томъ же духѣ, какъ Делонъ и Кузенъ, работали и другіе графики. Имена нѣкоторыхъ изъ нихъ нами упомянуты [illegible] прим. [illegible] отъ другихъ сохранились лишь произведенія, особенно [illegible] [illegible] имени автора изумительная серія [illegible] [illegible] переноту [illegible] Apuleo [illegible] [illegible] отождествляется [illegible] съ [illegible] Кузеномъ. Вообще же по однимъ [illegible] [illegible] мы можемъ судить, насколько [illegible] [illegible] ренессанса» въ концѣ XVI в., [illegible].

[18] Martin Freminet родился въ Парижѣ 14 сентября 1567 г.; ученикъ своего отца, посредственнаго живописца; 25-ти лѣтъ художникъ отправляется въ Италію, гдѣ въ это время въ полномъ разгарѣ была распря между приверженцами академическаго маньеризма съ Арпино во главѣ и приверженцами Караваджо; Фреминэ подружился съ Арпино, но это не помѣшало ему извлечь все для себя полезное изъ натурализма. По прошествіи шестнадцати лѣтъ, посвященныхъ въ большой степени изученію Микель-Анджело и Пармеджанино, Фреминэ вернулся черезъ Венецію, Ломбардію и Савойю [illegible] онъ пробылъ нѣкоторое время при дворѣ герцога) во Францію; въ 1603 г. Генрихъ IV назначаетъ его своимъ первымъ живописцемъ [illegible] chambre, съ 1608 г. начата роспись масломъ по штукатурѣ плафона дворцовой церкви въ Фонтенебло, за которую мастеръ получилъ въ 1615 г. орденъ св. Михаила. [illegible] Фреминэ 18 іюня 1619 г. въ Парижѣ. [illegible] современниковъ, увѣренность [illegible] въ рисункѣ была такова, что онъ былъ способенъ рисовать большія фигуры по частямъ, которыя затѣмъ складывались [illegible] Ренье былъ его другомъ и посвятилъ Фреминэ свою десятую сатиру. [illegible] [illegible] хорошимъ живописцемъ. Гравировали съ Фреминэ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Дюбуа [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Фонтенебло [illegible] [illegible] [illegible].

мѣется для времени ея созданія, для эпохи, видѣвшей уже и творчество Тинторетто и Греко и реформы Караваджо и начало карьеры Рубенса, работы Фремине показатели скорѣе отсталаго вкуса, но для Франціи [illegible] эти, не содержащія въ себѣ ни единой черты провинціализма, [illegible] гармоничныя по формамъ, мастерскія по исполненію, [illegible] школьный періодъ ея пришелъ къ концу и что слѣдовательно [illegible] можно было ожидать появленія художниковъ вполнѣ зрѣлыхъ и свободныхъ.

Въ нашемъ изслѣдованіи о портретѣ мы подробно займемся тѣмъ, что въ періодъ «ренессанса» было создано во Франціи въ этой области. Но сейчасъ нельзя не упомянуть здѣсь именъ главнѣйшихъ художниковъ, которые, въ сущности, для насъ и служатъ вѣхами исторіи живописи Франціи XVI вѣка. Эти мастера оставили намъ серію острыхъ, внимательныхъ изображеній своихъ современниковъ, частью въ видѣ картинъ, частью въ видѣ рисунковъ двумя карандашами («crayons»). Къ сожалѣнію, вполнѣ разобраться въ томъ, что въ массѣ этихъ портретовъ принадлежитъ обоимъ Клуэ [19], что старшимъ Дюмустье [20], что гаагскому уроженцу Корнелю де

---

[19] Старшій Clouet Jean, Jehan или Jehannet былъ иностранцемъ и происходилъ, вѣроятно, изъ Фландріи, гдѣ мы встрѣчаемъ въ XV вѣкѣ художественную фамилію Clouet. Jean C. сочетался бракомъ съ Jeanne Boucault — въ Турѣ; съ самыхъ первыхъ лѣтъ царствованія съ 1516 г. художникъ состоитъ при дворѣ Франциска, въ 1522 г. онъ получаетъ, по смерти Бурдишона, мѣсто valet de garde-robe, въ 1528 г. онъ живописецъ короля и valet de chambre; умеръ Ж. Клуэ вѣроятно въ 1539 или 1540 г. Популярность художника была такова, что Клеманъ Маро не постѣснялся его сравнить съ Микель-Анджело. — Младшій Клуэ, François, унаслѣдовалъ отъ отца прозвище «Jehannet» и (съ ноября 1541 г.) всѣ его должности; родился въ 1516-мъ или въ 1520 г., въ 1551 г. онъ commissaire de châtelet; умеръ Ж. К. богатымъ человѣкомъ 22 октября 1572 г., оставивъ свое состояніе сестрѣ и двумъ побочнымъ дочерямъ. Ронсаръ, портретъ подруги котораго былъ исполненъ Клуэ, называетъ художника «честью Франціи»; хвалы Клуэ мы находимъ также у Шоделя и Паскье; М. А. де Баиф посвятилъ ему два сонета и предпочитаетъ его Микель-Анджело и Рафаэлю. — Вполнѣ достовѣрныхъ произведеній старшаго Клуэ не сохранилось, но почти съ полной увѣренностью можно оставить за нимъ портретъ юнаго Франциска I въ Луврѣ, а также нѣсколько рисованныхъ портретовъ первой трети XVI вѣка. Вполнѣ достовѣрными работами Франсуа Клуэ являются [illegible] портретъ фармацевта и ботаника Пьера Кюта [illegible] въ Луврѣ, носящій полную подпись мастера, а также два подписныхъ портрета Карла IX 1561 г. и 1566 или 1569 г. въ Вѣнѣ и подписной портретъ «Дамы съ [illegible]» у Кука въ Ричмондѣ. Къ нимъ примыкаютъ [illegible] портретъ Елизаветы Австрійской въ Луврѣ и [illegible] рисованныхъ портретовъ тамъ же, въ парижской Національной Библіотекѣ, въ Шантильи, въ Эрмитажѣ, въ собраніи Раевскихъ въ Царскомъ Селѣ. См. [illegible] Nationale, les portraits [illegible], 1884, его же [illegible] 1892 въ серіи [illegible] Moreau-Nélaton, Le portrait [illegible] Paris, его же [illegible] du XVI [illegible] Paris, 1910, его же [illegible] 1908. [illegible] Carey, [illegible] portrait [illegible] au Louvre; въ [illegible] l'Art ancien et moderne [illegible] XXIII [illegible] Paris, 1909; [illegible] des portraits [illegible] Nat. en 1907», Paris, 1907.

[20] Родоначальникомъ династіи [illegible] Du Monstier является Geoffroy, бывшій помощникомъ Россо при работахъ въ Фонтенебло и [illegible] танцовщикомъ нѣсколькихъ [illegible] три художника слѣдующаго поколѣнія [illegible] и Cosme D. M. были, вѣроятно, его сыновьями. Этьенъ, родившійся по однимъ свѣдѣніямъ въ 1520 г., по другимъ — въ 1540 г., состоялъ [illegible] de chambre и живописцемъ королей: Генриха II, Франциска II, Карла IX, Генриха III и Генриха IV. Умеръ онъ въ Парижѣ 23 октября 1603 г. Ему [illegible] приписываетъ три превосходныхъ рисованныхъ портрета въ Эрмитажѣ и Національной библіотекѣ. Въ 1569 г. вмѣстѣ съ братомъ Пьеромъ Э. жилъ, по порученію королевы, при [illegible] дворѣ и это [illegible] портретъ Елизаветы Австрійской въ Луврѣ [illegible] руки одного изъ Дюмустье. Изъ другихъ членовъ той же семьи [illegible] 1574 г., состоявшій [illegible] Генриха IV и Людовика XIII [illegible] XVII вѣка. [illegible] 1908, а также каталогъ выставки 1907 г.

Леонъ[2], что обоимъ Quesnel [illegible] невозможно. Но съ рѣшительностью [illegible] чаще маленькіе портреты, почти миніатюры, на голубомъ и зеленомъ фонѣ, имѣющіе видъ уменьшенныхъ Гольбейновъ, [illegible] рисунко-болѣе энергичные, болѣе отчетливые рисунки головъ [illegible] Дюмустье [illegible] на рисованные портреты и на собираніе цѣлыхъ [illegible] про-должалась еще въ первую половину XVII вѣка и [illegible] въ этотъ послѣдній періодъ двухъ отличныхъ мастеровъ: [illegible] Дюмустье и Лапь [illegible][3].



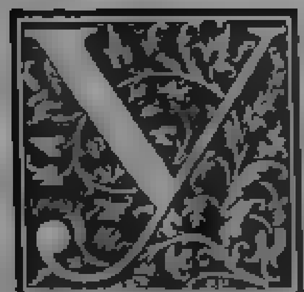
[2] О Корнелѣ де Леонъ упоминаетъ Бран-т[illegible]мъ; этотъ художникъ былъ родомъ изъ Гааги и получилъ прозвище, подъ которымъ онъ сей-часъ извѣстенъ, благодаря своему длительному (съ 1544 г.) пребыванію въ Ліонѣ; съ 1541 г. онъ зна-чился живописцемъ дофина (впослѣдствіи короля Генриха II); въ 1574 г. онъ былъ еще живъ. Отъ Корнеля происходитъ цѣлая династія живопис-цевъ, носящихъ фамилію Delahaye. Вполнѣ досто-вѣрныхъ произведеній мастера не имѣется. Въ Россіи Корнелю приписывается прекрасный пор-третъ королевы Клодъ въ московскомъ собраніи С. А. Бровара и повтореніе женскаго портрета въ Версалѣ у граф. Шуваловой. [illegible]

[3] Кромѣ упомянутыхъ художниковъ при фран-цузскомъ дворѣ работалъ цѣлый рядъ портрети-стовъ. Непосредственнымъ замѣстителемъ Фран-суа Клуэ былъ искусный Jean de Court. Въ это же время возникаетъ мода на портретныя гал-лереи. Одна изъ самыхъ замѣчательныхъ была устроена въ Луврѣ по совѣту географа А[illegible]туана де Лаваль; писаны были эти портреты королей Жакобомъ Бюнелемъ, о которомъ рѣчь выше, и его женой Marguerite Bahuche. Позже во Франціи работаютъ портретисты: Nicolas Quesnel († 1632 г.) [illegible] Fernand Elle изъ Малина († около 1640), Georges Lallemand изъ Нанси [illegible] хорошій групповый портретъ парижскаго го-родского совѣта 1612 г. въ Версалѣ), Louis Beau-brun изъ Амбуаза († 1627 г.) и знаменитый фла-мандецъ Франсуа Поурбусъ.

[4] Наибольшей самобытностью, остротой и жизненностью отличаются [illegible] [illegible] хранящіеся въ большомъ количествѣ [illegible] Jean Masson [illegible] кальная библіотеки въ Парижѣ и музей въ Кре-монѣ [illegible] удалось опредѣлить личность этого своеобразнаго и блестящаго мастера. Для насъ интересно отмѣтить, что [illegible] Лань [illegible] русскихъ татаръ и калмыковъ, вѣроятно, входившихъ въ составъ какого-либо восточнаго посольства.

Братья Ленэнъ. Молочница. Императорскій Эрмитажъ

II



ЖЕ живопись Фремине является доказательствомъ того, что „школьный“ періодъ для Франціи прошелъ, и въ то же время его недостаточно до сихъ поръ оцѣненные плафоны Фонтенблоской дворцовой церкви обнаруживаютъ не чуждое натурализма изученіе человѣческаго тѣла. Еще болѣе выступаетъ благодѣтельное вліяніе натурализма въ творчествѣ цѣлаго ряда другихъ мастеровъ, открывающихъ собою исторію французской живописи въ XVII вѣкѣ.

Къ сожалѣнію, роль французскихъ натуралистовъ до сихъ поръ еще не была всесторонне обслѣдована, и мы не знаемъ ни тѣхъ путей, которыми проникла программа Караваджо во Францію, ни даже самой силы того отзвука, который она здѣсь нашла. Но во всякомъ случаѣ знаменательнымъ представляется намъ то, что ближайшимъ къ Караваджо подражателемъ былъ именно французъ — Валантэнъ, что другой выдающійся французскій художникъ, Клодъ Виньонъ, о которомъ рѣчь ниже, тоже считается



ученикомъ Караваджо, что изъ мелкофигурныхъ натуралистовъ (не считая Лаара, Черкоцци и Дирка Гальса) опять таки французы Бурдонъ и Ленэны лучше другихъ обнаруживаютъ свое непосредственное происхожденіе отъ Караваджо, что въ Провансѣ, въ этой наиболѣе «латинской» области Франціи популярнѣйшими художниками были караваджистъ Финзонусъ [1], за которымъ послѣдовалъ, также не лишенный натуралистической окраски, творчество Дарэ [2]. Даже творчество Пуссена при всемъ своемъ классицизмѣ содержитъ черты натурализма, и, спрашивается, не эти ли черты (въ противорѣчіе его собственнымъ взглядамъ) обусловливаютъ «неувядаемость» его искусства, отводятъ ему совершенно обособленное отъ академиковъ мѣсто? Наконецъ, самый изысканный изъ академиковъ XVII вѣка, Лесюэръ и тотъ отдалъ дань натурализму, написавъ свой превосходный групповый портретъ въ Луврѣ совершенно согласно формуламъ Караваджо.

Съ Валантэномъ мы уже имѣли случай встрѣтиться въ главѣ о караваджистахъ [3]. Финзонусъ и Дарэ не достаточно обособленныя личности, чтобы о нихъ стоило распространяться въ общей исторіи искусства съ

---

[1] Ludovicus Finsonius или Louis Finson [illegible] онъ же Fynson, Vinson, Finson и Feson, родился въ Брюгге около 1580 г.; сынъ и ученикъ «peintre de teinture» Жака Ф. († 1608 г.); 20-ти лѣтъ Ф. отправился въ Италію и здѣсь поступилъ къ Караваджо; на возвратномъ пути онъ поселился на много лѣтъ въ Эксѣ, гдѣ нашелъ себѣ покровителя въ лицѣ широкообразованнаго Пейреска, одного изъ корреспондентовъ Рубенса (въ одномъ изъ писемъ къ послѣднему провансальскій меценатъ сообщаетъ: «Нашъ Финзонъ пишетъ хорошими красками, онъ рисуетъ хорошо, его персонажи тяжеловѣсны, épais et lourds,—въ нихъ нѣтъ благородства, но выраженія его лицъ нравятся»). 1610-мъ г. помѣчена [illegible] по караваджескан картина, заказанная семьей Гальяръ, «Воскресеніе Христово» въ [illegible]; въ 1612 г. мы застаемъ художника въ Неаполѣ, гдѣ онъ пишетъ «Благовѣщеніе», бывшее въ [illegible] повтореніе въ Арлѣ — въ церкви St. Antoine; въ 1613 г. онъ снова въ Эксѣ, создаетъ картину «Невѣріе Ѳомы» для собора (на картинѣ курьезная фламандская надпись); къ тому же году относилась «Магдалина» въ собраніи Раинаса (картина съ тѣмъ же сюжетомъ въ музеѣ Марселя); къ 1614 г. относятся двѣ картины въ арльской St. Trophime; въ 1615 г. [illegible] большое «Снятіе со Креста» для [illegible] церкви въ La Ciotat. Кромѣ того, сохранились [illegible] портреты, писанные мастеромъ [illegible] онъ выдаетъ и автопортретъ 1613 г. [illegible] въ собраніи Раинаса, позже [illegible] въ Эксѣ, и картина въ Audenaerde (Бельгія). [illegible]

Относительно конца жизни Ф. существуютъ двѣ версіи. По одной онъ вернулся въ Нидерланды и умеръ 16 мая 1618 г. (тестировалъ 19 сентября 1617 г.) въ Амстердамѣ; по другой онъ вернулся съ родины обратно въ Провансъ (1624 г.) и [illegible] погибъ въ 16[illegible] [illegible]

Chennevières-Pointel «Recherches sur la vie de quelques peintres provinciaux», Paris, 1847, стр. 3—40 и добавленія къ ней въ «Nouvelles Archives de l'Art français», 1887.

[2] Jean Daret, котораго не нужно смѣшивать съ граверомъ Pierre Daret (1604—1678), родился въ Брюсселѣ (судя по надписи на портретѣ въ собраніи М. Н. Матвеевой въ Петроградѣ), въ 1613 г.; въ 1625 г. онъ былъ ученикомъ Van Opstal тамъ же; завершилъ свое образованіе художникъ въ Италіи, которую онъ покинулъ двадцати пяти лѣтъ; 3 декабря 1639 г. Дарэ, поселившись на обратномъ пути, въ Эксѣ, женится на Магеленѣ Кабассоль, затѣмъ покупаетъ домъ и выписываетъ изъ Брюсселя свою сестру Маргариту. Къ 1640 г. относится «Распятіе» въ соборѣ Экса, къ 1641 г. [illegible] въ 1643 г.—«La Vierge du Rosaire», къ 1651 г. [illegible] картины въ церкви St. [illegible] въ 165[illegible] г. [illegible] лѣстницы [illegible] Шато-Ренаръ. Возможно, что около 1650 или 1660 г. Дарэ былъ въ Парижѣ для исполненія нѣкоторыхъ заказовъ для двора. Послѣдніе годы Дарэ называлъ себя «peintre du roi et de son Academie de peinture». Умеръ мастеръ въ Эксѣ въ 1668 г. Кромѣ упомянутыхъ картинъ, сохранились [illegible] мастера [illegible] автопортретъ, помѣченный 1636 г., въ собраніи М. А. Матвеевой [illegible] въ музеѣ [illegible] [illegible] Vertus theologales et cardinales [illegible] Jean Daret [illegible] 1658»). Къ школѣ Дарэ принадлежатъ [illegible] «Собраніе М. А. Матвеевой», въ журн. «Золотое Руно», 1906 г., № 11-12.

[3] О Валантэнѣ мы уже говорили въ т. III стр. 258 и [illegible]



Братья Ленэнъ. [illegible] Лувръ.

Виньономъ, Бурдономъ, Лесюеромъ мы еще встрѣтимся ниже въ связи съ другими явленіями. Напротивъ того, братья Ленэнъ представляютъ собой натуралистовъ чистѣйшей пробы, и, выдѣливъ ихъ, мы должны заняться ими въ первую очередь[27]. Въ скромномъ, тихомъ, нѣсколько ограниченномъ творчествѣ такихъ художниковъ намѣтились первые (едва ли осознан-

четырехъ эрмитажныхъ картинъ мастера, почему-то сложенныхъ въ запасъ. О немъ см. J. V. [illegible] «Der [illegible] Akademie [illegible]» [illegible] 1675, [illegible] въ «L'Art», т. XX, 1880, стр. 298—299, и V. de S[illegible] «Le peintre [illegible]» въ «[illegible] des Sociétés des Beaux Arts», 1890, стр. 77.

[27] Всѣ три брата Le Nain были родомъ изъ Лаона; старшій, Antoine, родился около 1588 г., средній, Louis — около 1593 г., младшій, Mathieu, — около 1607 г. Они были сыновьями мелкаго [illegible] Кому братья обязаны начальнымъ руководствомъ въ живописи, неизвѣстно; по скорѣе всего первымъ наставникомъ ихъ былъ [illegible]. Луи позже побывалъ въ Италіи и носилъ даже прозвище «le Romain». Антуанъ принятъ «мастеромъ» въ Парижѣ 16 мая 1629 г., и съ этихъ поръ профессіональными правами, сопряженными съ этимъ званіемъ, пользовались всѣ три брата, жившіе вмѣстѣ, при чемъ два младшіе считались [illegible] старшаго. Въ 1633 г. Матье получаетъ назначеніе живописца города Парижа [illegible] [illegible] «Кузнецы» помѣченной 1641 годомъ, затѣмъ идутъ «Обѣдающіе крестьяне» въ Луврѣ 1642 г. [illegible] въ галлереѣ Пурталесъ, Портретъ старой дамы въ музеѣ Авиньона 1644 г. Въ томъ же году [illegible] была исполнена картина [illegible] [illegible] въ 1646 г. написать портретъ Мазарини [illegible] Въ томъ же году помѣченъ «Портретъ молодого человѣка» въ музеѣ Лаона 1647 г. [illegible] Въ 1648 г. всѣ три брата [illegible] членами только что основанной «Академіи» [illegible] характерно, что секретарь Академіи ихъ [illegible] Въ томъ же году умираютъ двое изъ братьевъ: Луи — 23 мая, Антуанъ черезъ два дня; смерть же Матье послѣдовала гораздо позже — 20 апрѣля 167[illegible] г. [illegible] мастеру удалось [illegible] старость [illegible] въ [illegible] [illegible]

ные) признаки какого-то протеста противъ напыщеннаго и офиціальнаго искусства. Въ то же время это творчество отвѣчало и потребностямъ общества, въ которомъ можно видѣть влеченіе къ чистой живописи. Отъ Ленэновъ протянуты нити къ Вермеру, къ Шардену, къ Лонги, къ [illegible] къ [illegible] къ датчанамъ начала XIX вѣка, къ Венеціанову и къ Сезанну, и въ другую сторону — къ Бассано, Эртсену и Беклару. И вотъ по мѣрѣ того, какъ проясняется все болѣе и болѣе созерцательное отношеніе къ живописной сущности, интересъ ко всѣмъ этимъ мастерамъ (въ свое время стоявшимъ на второмъ и на третьемъ планѣ) становится все болѣе и болѣе острымъ. Когда-то ихъ просто принимали за ограниченныхъ копиистовъ дѣйствительности. Нынѣ въ нихъ болѣе всего любуются живописными достоинствами. Списывая, не мудрствуя лукаво, природу и жизнь, эти художники проявили въ самомъ подборѣ мотивовъ свой личный вкусъ, зачастую болѣе изысканный, нежели вкусъ ихъ блестящихъ товарищей, пользовавшихся общимъ признаніемъ.

Что искусство братьевъ Ленэнъ происходитъ отъ Караваджо, это съ очевидностью доказываютъ такія картины, какъ луврское «Поклоненіе пастырей», въ которомъ какъ будто даже встрѣчается одна изъ римскихъ моделей Караваджо; близость къ Лаару и Черквоцци обнаруживается въ цѣломъ рядѣ картинъ у графа Луи де Сейссель въ Туринѣ, въ луврской «Телѣжкѣ», въ эрмитажной «Молочницѣ», въ двухъ кенсингтонскихъ картинахъ; родственныя Хонтхорсту задачи мы встрѣчаемъ въ луврскомъ «Кузнецѣ», родственныя Дирку Гальсу — въ такихъ картинахъ, какъ луврскій «Семейный портретъ». И при всемъ этомъ картины Ленэновъ рѣзко отличаются отъ всѣхъ другихъ «натуралистскихъ» картинъ первой половины XVII вѣка. А именно, въ нихъ совсѣмъ нѣтъ какихъ-либо попытокъ изящнаго arrangement, и дѣйствительность списана въ нихъ съ какой-то прямо «фотографической» точностью. Иныя картины Ленэновъ простодушны и неуклюжи, какъ работы любителей, иныя даже просто безпомощны. Однако, въ лучшихъ изъ нихъ все же всегда пре-

---

и работали вмѣстѣ, не считал нужнымъ ставить свое имя на картинѣ, очень трудно сейчасъ распредѣлить творенія между ними. Возможно это въ групповомъ портретѣ у маркиза [illegible] въ Лондонѣ мы имѣемъ автопортретъ Матьё, изобразившаго себя за мольбертомъ въ сопровожденіи своихъ братьевъ и двухъ другихъ господъ. Если это такъ, то несомнѣнно, той же кисти принадлежатъ слѣдующія картины: «Концертъ» въ собраніи графа Альпемарля въ Лондонѣ, «[illegible] танцы» въ собраніи графини Лонсдаль въ Lowther Castle, оба семейныхъ портрета «Процессія» въ [illegible] и [illegible] [illegible] въ собраніи J. H. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] въ Луврѣ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] итальянское вліяніе, напр., серія у графа Сейсселя и у графини Лонсдаль [illegible] элементъ Лежа, «Курильщики» у Пургатета [illegible] Караваджо и Хонтхорста [illegible] [illegible] «Кузнецъ» и т. п. [illegible] за [illegible] [illegible] картины [illegible] самобытныя и въ то же время [illegible] [illegible] энергичный живописный темпераментъ: «Обѣдающіе крестьяне» 1642 г., рядъ портретовъ [illegible] [illegible] [illegible] луврская «[illegible]», эрмитажная «Молочница» и «Бабушка» [illegible] въ [illegible] скомъ музеѣ и т. п.). — См. Anton [illegible] «Les frères Le Nain», Paris, 1904. Champfleury [illegible] [illegible] 10 марта 1879 г.



является настоящій глазъ художника — какъ въ остротѣ объективно подмѣченныхъ подробностей, такъ въ особенности, въ общемъ тонѣ.

Скромны картины братьевъ Ленэнъ, но именно красочная гамма нѣкоторыхъ изъ нихъ, особенно тѣхъ, которыя рисуютъ сцены на открытомъ воздухѣ, стоитъ совершенно особнякомъ и не имѣетъ себѣ подобныхъ во всей исторіи искусства, включая сюда пленаристовъ и импрессіонистовъ XIX вѣка. Холодная атмосфера прямо свѣтится, а персонажи ихъ, лица ихъ, одежда, наконецъ, всѣ детали подобраны такъ, чтобы еще болѣе подчеркнуть серебристость, «благородную сѣрость» всего. Говорить передъ такими выдержанными аккордами, какъ эрмитажная «Молочница», о случайномъ эффектѣ — недопустимо. Въ основаніи созданія такой жемчужины должны были лежать очень сильная творческая воля и опредѣленный, совершенно своеобразный вкусъ. И вотъ, именно въ этихъ чертахъ сказываются французы, наслѣдники Фукэ, современники Пуссена и предшественники Шардена. Въ многогранномъ, разнохарактерномъ обликѣ французской школы нѣтъ, если можно такъ выразиться, болѣе «національныхъ» примѣтъ, нежели выдержка и строгость, присущія всѣмъ лучшимъ ея представителямъ.





Ж. Калло. Военный судъ. [illegible]

III

Наши источники Калло очень [illegible] самобытенъ, настолько самобытенъ, самый создатель [illegible] родъ искусства [8]. Но если принять во [illegible], что въ Римъ Калло попалъ совсѣмъ юнымъ [illegible] смерти Караваджо, что нѣсколько его офортовъ изображаютъ ночныя сцены съ искусственнымъ освѣщеніемъ, близкія къ Эльсгеймеру и къ Хонтхорсту, что все его искусство базируется на изученіи дѣйствительности, то мы и его не выключимъ изъ круга «натуралистовъ». «Караваджистомъ» въ тѣсномъ смыслѣ Калло не былъ, да и не могъ имъ стать, ибо онъ всю жизнь оставался рисовальщикомъ-сочинителемъ, а не живописцемъ колористомъ.

[8] Jacques Callot родился въ Нанси въ началѣ 1592 г., сынъ зажиточныхъ родителей; отецъ Калло, возведенный въ 1584 г. въ дворянское достоинство, былъ «первымъ герольдомъ» герцога Лотарингскаго [illegible] гравера Демanжа Крока и живописца на стеклѣ Клода Анри, въ мастерской котораго Жакъ подружился съ сыномъ Клода [illegible]. Параллельно ставимъ впослѣдствіи искусствомъ граверомъ и издателемъ Калло. Не особенно доcтовѣрная, но очень древняя легенда [illegible], что мальчикомъ [illegible] въ [illegible] Италію, и во Флоренціи поступилъ въ [illegible]. Вторично [illegible] отправился въ Италію въ 1608 г. въ свитѣ посольства Лотарингскаго герцога Генриха II въ папѣ. Считается, что въ Римѣ [illegible] въ [illegible] время [illegible] котораго [illegible] творенія Калло [illegible] на болѣе достовѣрно свѣдѣніе, что онъ былъ ученикомъ Томассена. [illegible] юный художникъ привлеченъ былъ [illegible] послѣднимъ [illegible] за любовь [illegible] Кристоф Бланко [illegible] Ко̀зимо II [illegible] ему удается за [illegible] жалованье и квартиру при дворѣ [illegible] онъ пользуется уроками [illegible] (см. т. III, стр. 460, примѣч. 227). Въ 1612 г. онъ принимаетъ участіе въ гравированіи [illegible] устроенныхъ въ честь королевы Испанской; съ 1614-го по 1615 г. онъ занятъ гравюрами изображающими жизнь герцога Фердинанда I; къ 1616 г. относятся листы съ празднествами, устроенными по случаю брака Федериго Урбинскаго съ принцессою Тосканской [illegible]



Калло. „Большое искушение св. Антонія"

натуры. Но если и его совершенно не коснулся академизмъ, то можно себѣ объяснить это тѣмъ, что Калло въ Италіи нашелъ своимъ личнымъ наклонностямъ въ правдѣ могучую поддержку въ сложившейся уже эстетической системѣ. Безспорно также, что именно Италія развила въ Калло его мощь, создала изъ него мирового художника; оставайся онъ въ своей провинціи, въ Лотарингіи или даже въ Парижѣ, талантъ художника не нашелъ бы путей, чтобы дойти до такого блеска и особенно до такой шири.

[illegible] ихъ являются «Первыя каприччіо», «Varie figure», 4 пейзажа, «Маленькое несеніе креста», «3 Панталоне» (1619 г.), «Катафалкъ императора Матіаса» (1619 г.), [illegible] одна изъ самыхъ сложныхъ гравюръ мастера, «Ярмарка въ Импрунетѣ» (1620 г.), [illegible], «La Noblesse», «Вторая каприччіо». Въ 1622 г. Калло возвращается на родину [illegible] 1624 г. правитъ герцогъ Карлъ IV [illegible] къ художнику съ большимъ вниманіемъ; въ 1625 г. онъ женится на Катаринѣ Куттингеръ изъ Марсаля; въ томъ же году онъ приглашенъ штатгальтеромъ въ Брюссель и принимаетъ здѣсь заказъ [illegible] Въ Брюсселѣ же [illegible] его черты въ портретѣ, гравированномъ Форстерманомъ. По возвращеніи въ Нанси К. гравируетъ [illegible] гравюры Шоврбъ. Въ 1629 г. Калло [illegible] французскому двору





Калло. „Le Brelan“

Слова «дѣйствительность», «правда», «натурализмъ» нѣсколько странно звучатъ въ приложеніи къ этому художнику, никогда не добивавшемуся иллюзіи, никогда не изображавшему природу и общественную жизнь такими, какими мы, пріученные фотографіей, ихъ привыкли видѣть. И однако всякій, кто [illegible] зайти за волшебный кругъ искусства Калло, взглянуть въ его магическое зеркало, увидитъ съ небывалой отчетливостью всю жизнь того времени, поразится вѣрностью, съ которой онъ

[illegible] Парижѣ [illegible] Израэлемъ [illegible], кото- [illegible] издателемъ. [illegible] кромѣ того, [illegible] Израэлемъ [illegible] при Веніанѣ», мастеръ [illegible] получен[illegible] [illegible]

Нанси, переходитъ въ руки французовъ. Послѣдніе годы Калло были омрачены этими событіями и настроеніе мастера нашло своё отраженіе какъ въ цѣломъ рядѣ религіозныхъ сюжетовъ, такъ и въ его знаменитыхъ «Бѣдствіяхъ войны» «Les Misères de la guerre» (маленькая серія 1632 г., большая — 1633 г.). Въ 1635 г. онъ [illegible]



Калло. Ярмарка въ Гондревиллѣ

передана и поразится еще тѣмъ, какими средствами достигнуто это впечатлѣніе. Великій прозорливецъ вещей тайныхъ Э. Т. А. Гофманъ не даромъ предпочиталъ Калло всему остальному въ искусствѣ. Гофмана плѣнило въ Калло то, что плѣняетъ насъ въ Достоевскомъ и что плѣнило Достоевскаго въ Гофманѣ: фантастика реальности и реализмъ фантастичнаго. Переходя черезъ перо и рѣзецъ Калло, формы жизни пріобрѣтали совершенно новый обликъ, получался какой-то «маскарадъ жизни», подъ личинами котораго однако продолжали жить не куклы, а подлинныя человѣческія души. Милліоны лилипутовъ населяютъ листы Калло, но все это не «муравьи», не «тли», а одаренныя мыслью и страстями существа, изъ которыхъ каждое, хотя и передано двумя-тремя нервными штрихами, говоритъ о своей личной жизни.

Совершенно то же можно сказать и о «декораціяхъ» Калло. Калло не имѣетъ и въ пейзажѣ предшественниковъ. Лишь иной разъ въ наброскахъ перомъ проглядываетъ какая-то близость въ трактовкѣ далей и горъ къ

скончавшагося отъ болѣзни желудка 24 марта того же года. [illegible] настроеніемъ «Пирушка въ загородной тавернѣ», такъ называемая [illegible] эта доска [illegible] послѣ его смерти. — Рисунки мастера [illegible] хранятся въ Эрмитажѣ, во флорентійскихъ Уффиціяхъ и въ Луврѣ. [illegible] — Изъ богатой литературы о Калло приведемъ заглавіе [illegible]

[illegible] Nasse [illegible] Callot, въ серіи «Meister der Graphik», Leipzig; [illegible] въ серіи «Les Grands Artistes», Paris; E. Meaume «Recherches sur la vie et les ouvrages de J. C.», Paris—Nancy, 1853-1860; Du Mast «J. C.», Nancy, 1875; Vouque de Vagnuvole «J. C. 343 dessins» въ «L'Art», 1876, 1877, 1878; M. Vachon «J. C.» въ серіи «Les Artistes Célèbres», Paris, 1886; Henri Bouchot «J. C.» въ серіи «Bibliothèque des Merveilles», Paris, 1889.



Калло. Bello Sguardo и Coviello. Изъ серіи „I balli“.

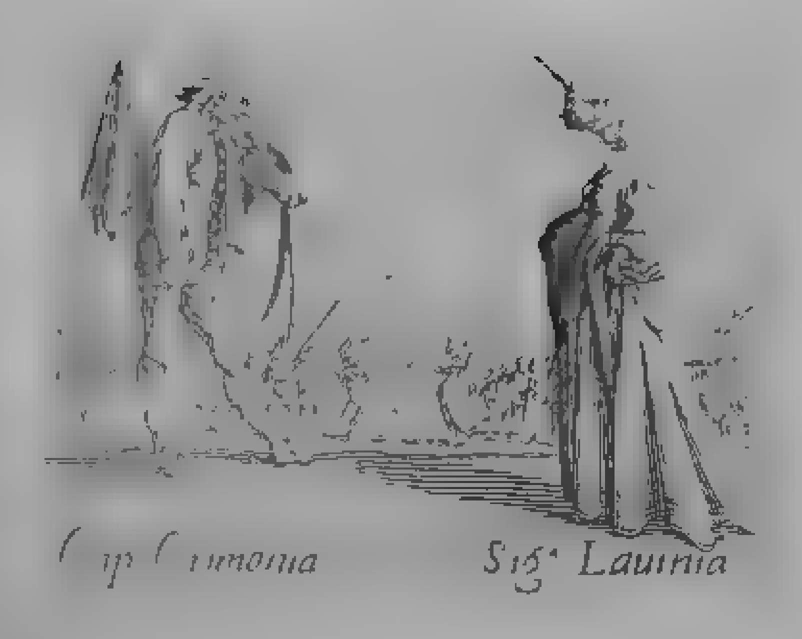
Брейгелю [29] и къ Момперу въ листвѣ — къ Конинкслоо. Но все же и рисованные и гравированные пейзажъ Калло можно узнать среди тысячъ, именно среди тысячъ манерныхъ, подобныхъ листовъ, ибо они всегда производятъ впечатлѣніе необыкновенной свѣжести, непосредственности правды. Калло никогда не копировалъ природу методично, точно, въ родѣ того, какъ это дѣлали позднѣйшіе голландцы. Неохотно пользовался онъ и строгими перспективными построеніями. Но все сочиненное у него всегда имѣетъ органическую связанность, все условное обладаетъ полной убѣдительностью, и во всемъ обнаруживается проникновенный даръ наблюдателя, неостывающій темпераментъ и совершенно исключительная ясность воспріятія. Цѣлый рядъ гравюръ Калло изображаютъ дѣйствительныя мѣстности: дворецъ Медичи во Флоренціи снаружи и внутри, виды Рима, Парижа, Нанси, Ла Рошели. Но и эти ведуты не носятъ характера съемокъ съ натуры. Въ ихъ линіяхъ царитъ тотъ же творческій пылъ, какъ и въ сочиненныхъ мотивахъ. Кажется, точно, производя ихъ, Калло не могъ поспѣвать вглядываться въ то, что было передъ нимъ, такъ быстро все сдѣлано, такъ все «[illegible]». И при этомъ каждая деталь всегда оказывается тамъ, гдѣ ей нужно быть, каждое зданіе передано съ величайшей характерностью и такъ, что сразу узнаешь любое изъ нихъ, а все вмѣстѣ опять таки «построено» необычайно прочно [30].

Можно ли однако говорить о Калло въ исторіи живописи? Вѣдь ни единой достовѣрной его картины не сохранилось. Весь œuvre Калло — это небольшіе листочки (исключеніе въ смыслѣ формата составляетъ огромная составная гравюра «Осада Ла-Рошели»), на которыхъ что-то мелко-мелко, быстро-быстро наштриховано. При этомъ замѣчательно, что Калло пренебрегалъ не только краской, но и другимъ средствомъ убѣдительности — свѣтотѣнью. Его искусство, исключительно линейное графическое, избѣгаетъ [illegible]

[29] Изъ нѣкъ художниковъ прошлаго ближе всего къ Калло стоитъ Брейгель. [illegible] говорить въ извѣстномъ смыслѣ [illegible] Калло [illegible] фламандскаго реалиста фантаста, [illegible] своего художника.

[30] [illegible]

ными заливокъ. Въ этомъ Калло стоитъ особнякомъ среди своихъ товарищей по ремеслу и отличается отъ художниковъ, тѣснѣе примыкающихъ къ Эльсгеймеру. Тѣ clair obscur'ы à la Хонтхорстъ, о которыхъ мы упоминали выше, — не исключеніе въ его творчествѣ. И все же, не только въ силу вліянія искусства Калло на живописцевъ нельзя обойти его молчаніемъ въ нашей исторіи, но и потому уже, что линейное искусство Калло изумительно «колоритно». Жизненности его въ значительной степени способствуетъ поразительное распоряженіе свѣтомъ. Наброски съ натуры Калло даютъ нѣкоторое объясненіе этому «чуду»[1]. Частью они исполнены прямо кистью, частью перомъ съ заливкой тушью, частью довольно толстымъ обломкомъ сангвины, но всюду художника, видимо, интересуютъ не столько линіи (линіи у него въ рисункахъ зачастую слишкомъ толсты, чтобы быть дѣйствительно очертаніями), сколько массы, «волюмы», «корпусы». Имѣя вотъ эту особенность въ рукѣ и въ глазѣ, Калло могъ, не рискуя впасть въ сухость, передавать затѣмъ гравёрной иглой то, что онъ себѣ замѣтилъ. Самъ собой штрихъ неуловимыми уклоненіями и утолщеніями дѣлалъ то, что Калло лѣпилъ свои образы. И, напротивъ того, копіи съ его офортовъ, ходящія по рукамъ въ тысячахъ, тѣмъ и отличаются отъ оригиналовъ, что онѣ плоски, что въ нихъ линія мертва и всюду механично-тождественна.



Калло. Капитанъ Церимонія и синьора Лавинія. („I balli“

Но, разумѣется, не благодаря однѣмъ внѣшнимъ и техническимъ чертамъ твореніе Калло является памятникомъ искусства исключительной значительности. Во всемъ твореніи Калло царитъ одно настроеніе, совершенно своеобразное и могучее. Даже въ «наиболѣе офиціальной» его гравюрѣ, имѣющей видъ топографическаго плана, въ «Осадѣ Ла Рошели», оно налицо. Настроеніе это можно назвать бодрымъ, яснымъ, праздничнымъ, сказочнымъ, рыцарскимъ, тревожнымъ, и однако всѣ эти эпитеты, хотя бы вмѣстѣ взятые, не опредѣляютъ того совершенно своеобразнаго вѣянія, которымъ одухотворенъ каждый изъ его листовъ. Калло величайшій субъективистъ исторіи живописи. Если дѣйствительно, художественное произведеніе

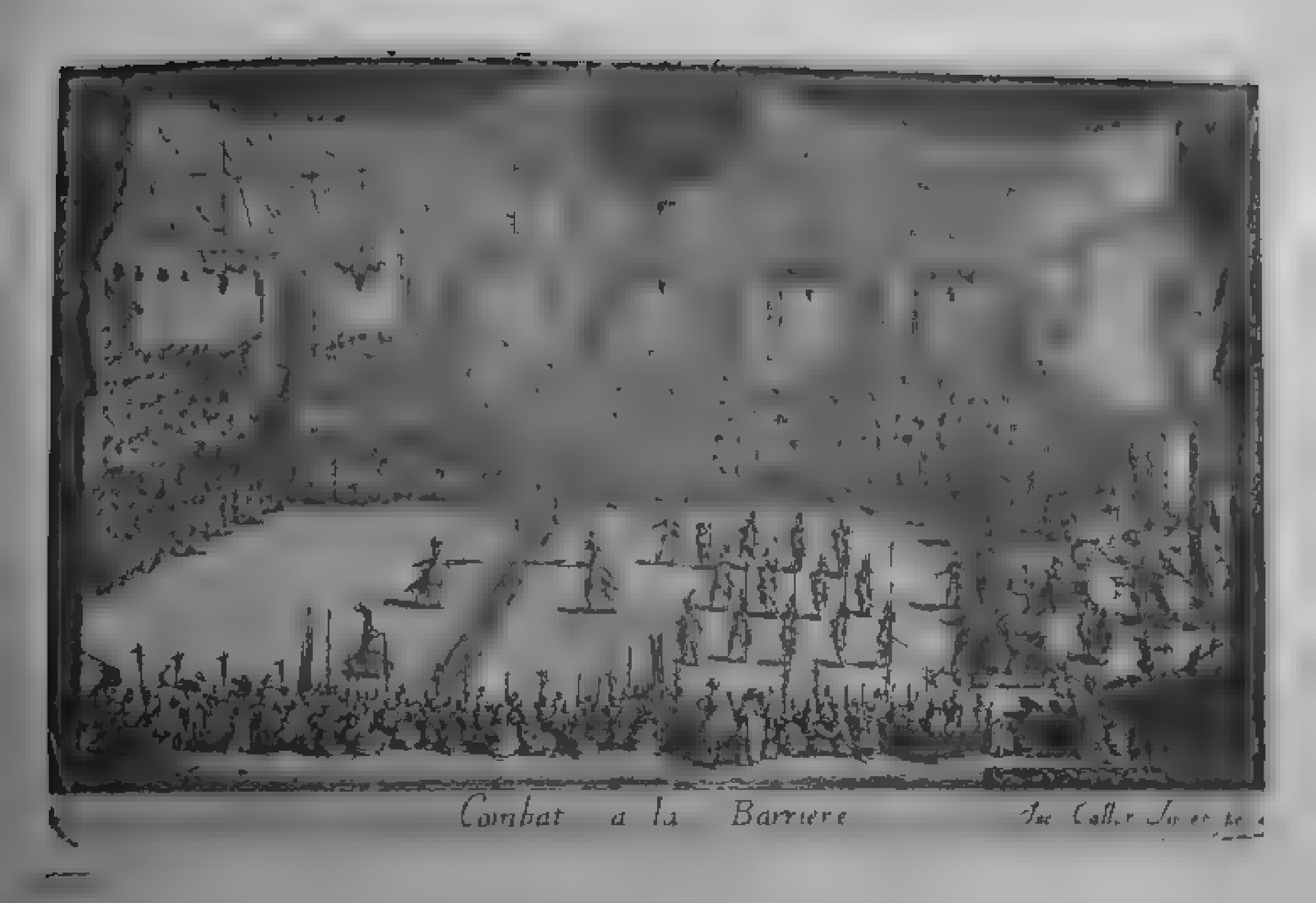
[1] Изрядное количество ихъ имѣется въ собраніи Эрмитажа. См. «Старые Годы» 191[illegible], ноябрь.



Калло. Рисунки карандашомъ. Парижъ. Лувръ.

есть кусокъ натуры, видимой черезъ темпераментъ, то въ данномъ случаѣ темпераментъ оказывается какъ бы застилающимъ самую натуру. Однако, что именно темпераментъ, что такое душа Калло, этого еще никто не сумѣлъ сказать, вѣроятно потому, что здѣсь мы имѣемъ передъ собой сочетаніе и сведеніе къ одному самыхъ разнообразныхъ и противорѣчивыхъ мыслей, чувствъ, желаній и устремленій. Способность сочетать человѣческое съ божескимъ, дьявольское съ ангельскимъ, дѣйствительность со сказкой, трагедію съ буффонадой, искренность съ «маскарадомъ», природу съ выдумкой, добродушіе съ гнѣвомъ, нѣжность съ отвагой — это и есть Калло. При этомъ ни одного слова равнодушія, нигдѣ пустого щегольства, ни одного «непристойнаго поступка», нигдѣ намека на лицемѣріе. Все — при кажущейся безпечности — абсолютная чистота, абсолютная художественная честность.

Всего ярче Калло обнаруживаетъ свою душу въ «Бѣдствіяхъ войны», въ «Искушеніи св. Антонія» и въ «Маскахъ итальянской комедіи» («I Balli»). Уже то характерно, что всѣ эти три темы: содроганіе передъ безсмысленной человѣческой жестокостью, наслажденіе видѣніемъ грохочущаго ада и любованіе божественнымъ кривляніемъ паяцовъ — были въ одинаковой степени близки художнику. И еще характерно то, что онъ и войну, и адъ, и карнавалъ созерцалъ такъ пристально, съ такой неустрашимостью, точно его самого окружала какая-то непроницаемая броня, оберегавшая его и отъ ружейныхъ пуль, и отъ когтей дьявола, и отъ чаръ легкомысленныхъ веселій. При этомъ на вопросъ, можно ли назвать Калло моралистомъ, нужно отвѣтить отрицательно. Онъ слишкомъ былъ для этого художникомъ. Никакихъ нравоучительныхъ цѣлей, подобно Хогарту и нашимъ [illegible], онъ въ своихъ произведеніяхъ не преслѣдовалъ. И войну, и адъ, и безумный разгулъ онъ принималъ какъ лики жизни, одинаково для художника цѣнные



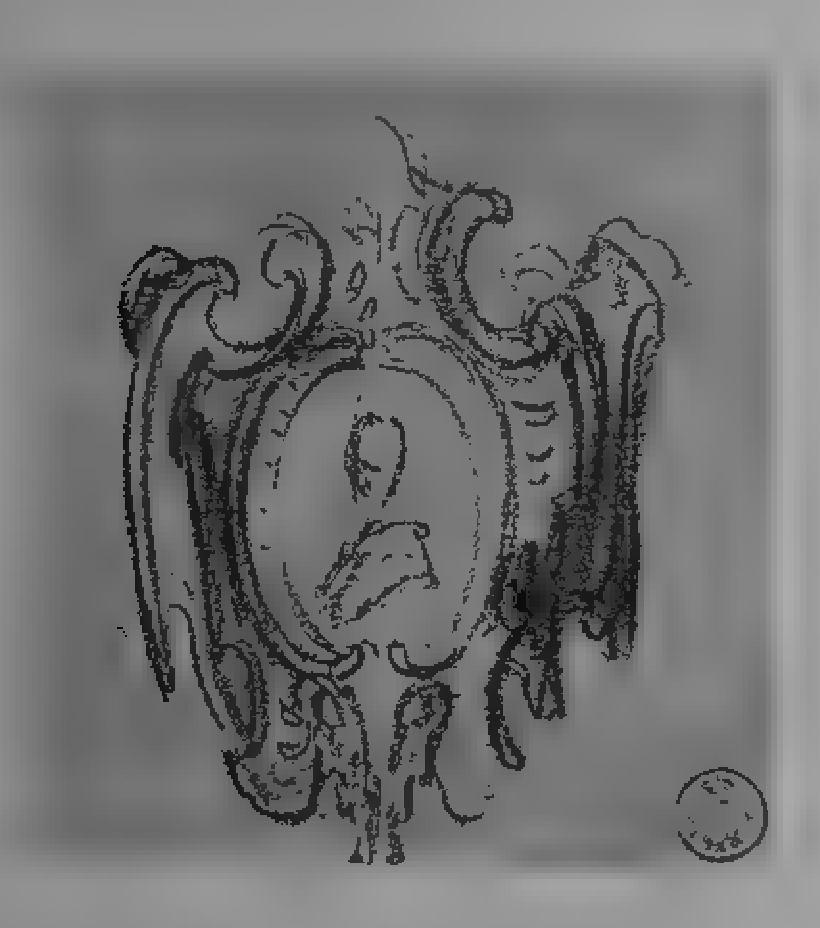
Калло. Празднество при дворѣ тосканскаго герцога

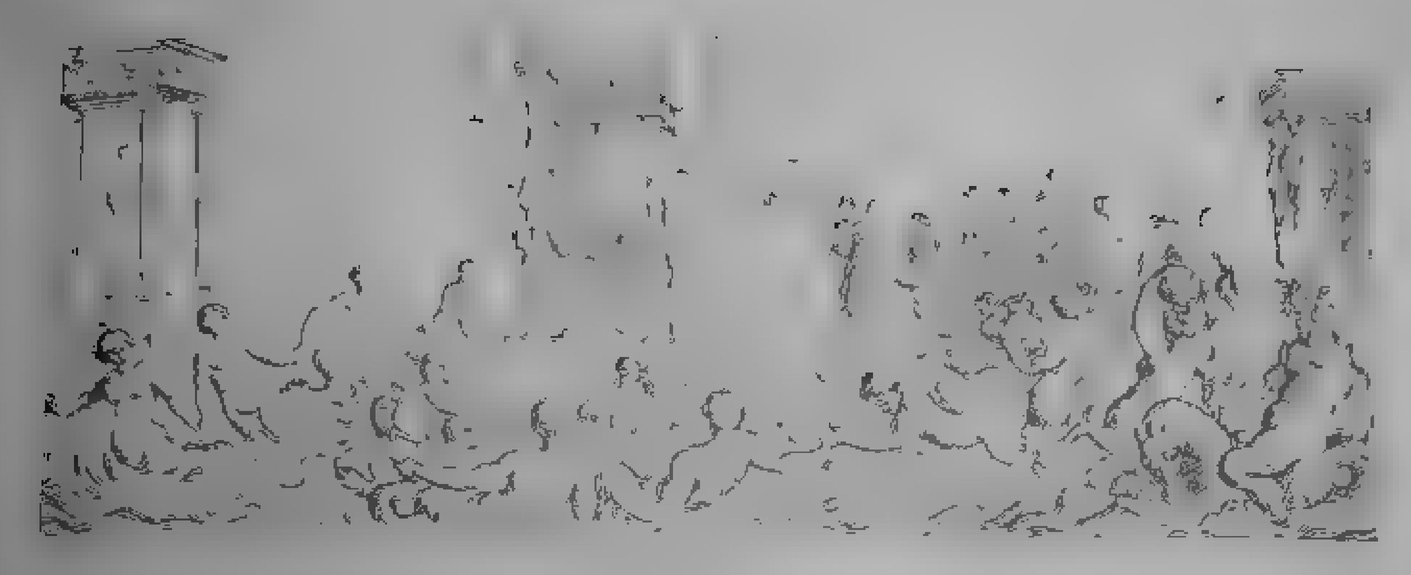
ибо одинаково его волнующіе. А самъ онъ, какъ человѣкъ, судя по сохранившимся о немъ анекдотамъ и по всему его творенію, былъ рыцарски благороденъ и дѣвственно чистъ [12]. Развѣ не удивительно, что у этого артиста жизни мы не найдемъ и намека на сладострастіе, на недостойное подчиненіе животнымъ позывамъ?

Вполнѣ естественно, что такой чудо-человѣкъ, внутренне сложный, а внѣшне ясный, что такой крайній индивидуалистъ не могъ создать ни настоящаго теченія, ни школы, ни оказать прямого вліянія на ходъ искусства своего времени. Но «манера Калло» открыла глаза ряду современныхъ ему художниковъ, обязанныхъ этой манерѣ лучшимъ, что дало ихъ творчество. Мало того, «манера Калло» перешла вѣка, отражаясь то тамъ, то здѣсь не только въ графическихъ искусствахъ, но въ равной степени въ живописи и даже въ литературѣ, сопровождая внимательныя натуры въ творчествѣ или изучая связь живописными натуры болѣе робкой. Въ XVII вѣкѣ манера

[12] [illegible] Калло, будучи вторично приглашенъ Людовикомъ XIII [illegible]

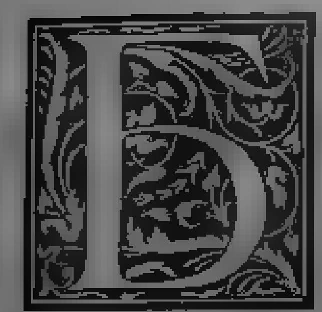
Калло [illegible] Стефано делла Белла [illegible] [illegible] Сильвестра [illegible] иллюстратора [illegible] Въ XVIII [illegible] манера Калло [illegible] Ватто [illegible] [illegible] Берто и въ цѣломъ рядѣ иллюстраторовъ съ Кошеномъ [illegible] во главѣ. Но и въ XIX вѣкѣ она еще не перестала [illegible] своего влiянiя: духъ Калло оживляетъ творчество Изабэ, Гранвилля, Гюи Доре, Мориса, Менцеля (въ иллюстрацiяхъ). Наконецъ, не [illegible] что въ манерѣ Калло написанъ рядъ наиболѣе вдохновенныхъ [illegible] Гофмана и настроенiемъ Калло исполнено многое въ творчествѣ Гюго, Поэ, Барбе и другихъ лучшихъ.





Бребьетъ. Морскія божества

IV



БЛИЖЕ всего къ Калло стоитъ знакомый намъ уже флорентинецъ Стефано делла Белла[33]. Блестящій, остроумный и находчивый мастеръ, едва ли не самый жизненный изъ художниковъ Италіи XVII вѣка. И однако вотъ что знаменательно: положите рядомъ наиболѣе блестящіе листы Беллы съ офортами Калло, и разница — глубокая расовая и культурная разница — поразитъ васъ. Это одно и то же и совсѣмъ разное. У Калло — прямота и искренность, совершенная душевная чистота, полная отдача себя искусству; у Беллы же всюду мелькаетъ извѣстное щегольство. У Калло въ основѣ чувствуется сильное и ясное міросозерцаніе. Белла какъ будто вовсе не обладаетъ таковымъ, и все его твореніе отличается поверхностностью. Офорты Беллы, пожалуй, изящнѣе офортовъ Калло, его манера болѣе искриста и гибка, онъ обладаетъ способностью придать своей работѣ болѣе изысканный и «богатый» характеръ. Пріемы Калло проще, какъ бы грубѣе, но въ нихъ несравненно больше здоровья и подлиннаго «благородства».

Каллотистъ Израэль Сильвестръ болѣе скромный, нежели Белла, но очень пріятный художникъ[34]. Большинство его листовъ — ведуты. Онъ перерисо

---

[33] См. т. III, стр. 459. Подражатель Калло — сіенецъ Bernardino Capitelli (1589—1639).

[34] Фамилія Сильвестръ является цѣлой династіей граверовъ и живописцевъ, ведущихъ свое начало, вѣроятно, отъ Израэля Сильвестра изъ Парижа, получившаго въ 1516 г. въ Антверпенѣ привилегію на печатаніе гравюръ. Считается впрочемъ, что происхожденіе этой фамиліи было шотландское. Наиболѣе интереснымъ среди членовъ семьи Сильвестръ является разбираемый въ текстѣ Israel Silvestre, сынъ Gilles S. и племянникъ друга и издателя Калло Israel Henriet (1590—1661). Израэль родился въ Нанси 15 августа 1621 г. Ученикъ своего дяди, съ 1640-го по 1653 г. онъ объѣздилъ Италію и Францію; членъ Академіи съ 1670 г.; по смерти дяди Н. унаслѣдовалъ его издательское дѣло и чрезвычайно расширилъ его. Умеръ мастеръ, состоя рисовальщикомъ короля и учителемъ рисованія дофина, 11 октября 1691 г. въ Парижѣ. Въ Луврѣ и въ Безансонскомъ музеѣ хранятся искусные рисунки его. Работы мастера: См. [illegible] Paris 1869.





А. Боссъ. [illegible]

вить всѣ главные города Франціи, всѣ ея роскошные замки и сады. И во всемъ мы находимъ у Сильвестра то схватываніе типичныхъ особенностей и [illegible] технику, которыя [illegible] красоту искусства Калло. Прелестны также всюду разбросанныя у Сильвестра крошечныя фигурки, мѣтко передающія элегантные силуэты тогдашнихъ французовъ. Послѣдніе годы своей жизни мастеръ былъ занятъ для двора и изображалъ рядъ [illegible] — карусели, спектакли, прогулки и охоты. Сильвестръ, подобно Беллѣ, также [illegible] пріемы [illegible] вдохновителя Калло. Онъ болѣе [illegible] контрасты свѣта и тѣни. Но и ему далеко до той душевности, которая согрѣваетъ творенія Калло, — въ сущности онъ всегда остается [illegible] и не подымается до высотъ поэзіи.

При всей склонности къ разсужденіямъ, къ моральной проповѣди, не многимъ больше душевности у Абраама Босса, искусство котораго своимъ вдохновеніемъ также обязано [illegible]

[illegible]

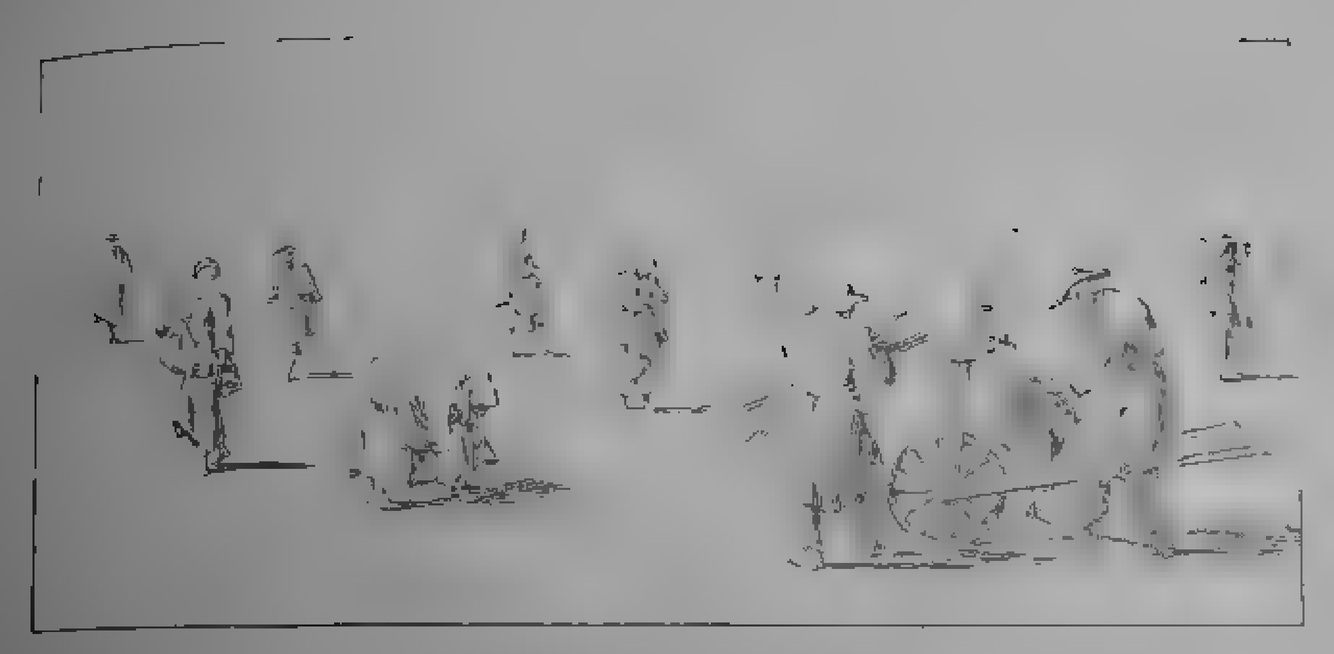


Себ. Леклеркъ. Руины.

цузскомъ XVII вѣка художника, который былъ бы болѣе щедръ на «костюмные документы», нежели этотъ графикъ-хроникеръ парижской жизни. Боссъ не обладаетъ большой фантазіей въ смыслѣ mise en scène, а его персонажи скорѣе напоминаютъ марионетки, чѣмъ живыхъ людей, и все же показную сторону своего времени онъ передалъ прекрасно. Изъ его безчисленныхъ листовъ мы знакомимся съ тѣмъ, какъ жили люди въ дни Людо-

годъ пріѣзда Калло въ Парижъ. Б[illegible] гравируетъ костюмные листы съ характерныхъ рисунковъ любителя Сентъ-Игни «Le jardin de la noblesse françoise» (1629 г.), за которымъ послѣдовалъ другой сборникъ того же автора — «La noblesse française [illegible]»; въ 1636 г. появляется вполнѣ самостоятельная работа Босса «[illegible] Pastorale [illegible] gardes françaises»; въ 1642 г. онъ женится на дочери часовщика [illegible] Катеринѣ Сарразенъ; къ 1633 г. относится первая значительная серія бытовыхъ композицій «Le Mariage à la ville» [illegible] «Le Mariage [illegible]», и къ тому же году относится гравюра, изображающая церемонію посвященія въ кавалеры ордена Св. Духа; далѣе слѣдуютъ много историческихъ и портретныхъ листовъ, а также галантные сюжеты: «Безумныя и мудрыя дѣвы», «Пять чувствъ», «Времена года», «Четыре возраста» и, наконецъ, рядъ книжныхъ иллюстрацій [illegible] Демаре (1635) [illegible] [illegible] поэмѣ Шапелена [illegible]. Въ 1643 г. появляются [illegible] книжки Босса, популяризующія [illegible] геометра Дезарга [illegible] въ 1645 г. онъ выпускаетъ свой «Traité [illegible] graver en taille douce», въ 1649 г. подноситъ Ака-

деміи, не будучи ея членомъ, но состоя преподавателемъ при ней перспективы, свое теоретическое сочиненіе «Des [illegible]»; позже, однако, возникли недоразумѣнія между художникомъ и Академіей, отказавшейся дать свой патронажъ для выпускаемыхъ Боссомъ трудовъ и исключившей въ концѣ концовъ сварливаго мастера въ 1661 г. изъ числа «почетныхъ»; въ 1662 г. [illegible] короля закрыта основанная имъ свободная школа; въ 1665 г. онъ издаетъ [illegible] въ которомъ художникъ [illegible] письмо Пуссена, довольно строгое въ главномъ [illegible] Босса Лебрену, а въ 1667 г. еще одно теоретическое сочиненіе [illegible] [illegible] [illegible] 1668 [illegible] [illegible] [illegible] tes célèbres



Себ. Леклеръ. Уличные типы.

вика XIII и чѣмъ они интересовались. Кавалеры и прециозы дѣлаютъ свои покупки въ магазинахъ Place Royale, сплетничаютъ вокругъ алькова роженицы или отплясываютъ на вечеринкахъ. Иногда мы проникаемъ ко двору и видимъ самого короля, кардинала, фаворита Сенъ-Марса, Анну Австрiйскую и будущаго «Короля Солнце». Чаще же всего мы присутствуемъ при занятiяхъ и скромныхъ радостяхъ людей средняго круга. Иногда Боссу удается передать настроенiе тихаго домашняго уюта, особенно интересны среди такихъ листовъ тѣ, въ которыхъ онъ задается болѣе хитрыми свѣтовыми задачами, выдавая тѣмъ самымъ свою принадлежность ко времени Эльсгеймера и Рембрандта. Видимъ мы изъ его гравюръ и то, какъ жили въ то время художники, имѣвшiе еще наканунѣ своего превращенiя въ царедворцевъ столько общаго съ ремесленниками и мастеровыми.[36]

Среди позднѣйшихъ французскихъ peintre graveur'овъ XVII вѣка особенно интересенъ «внукъ Калло» Себастiенъ Леклеръ.[37] Этотъ акку-

[36] Самъ Боссъ былъ принятъ въ составъ преподавателей первой «Académie royale [illegible]» основанной въ 1648 г., однако, вспыльчивый, щепетильный, гордый своими познанiями въ перспективѣ, онъ разсорился со своими коллегами и заслужилъ отъ нихъ прозвище [illegible].

[37] Sébastien Leclerc или Le Clerc Старшiй родился 26 сентября 1637 г. въ Метцѣ. Сынъ золотыхъ дѣлъ мастера, началъ гравировать шести лѣтъ, превосходно изучилъ геометрiю и перспективу; въ 1660 назначенъ инженеромъ-географомъ при маршалѣ де ла Фертэ, однако, совѣты Лебрена заставили Л. всецѣло посвятить себя гравюрѣ. Кольберъ доставилъ ему квартиру при [illegible] «Мануфактурѣ Гобеленовъ», [illegible] Л. былъ назначенъ «граверомъ королевскаго кабинета», академикомъ 1672 г. и римскимъ кавалеромъ 1706 г. Умеръ Себастiенъ въ Парижѣ 26 октября 1714 г. Все творенiе Л. [illegible] насчитываетъ четыре тысячи листовъ, между прочимъ, имъ издано украшенное прелестными рисунками руководство по геометрiи [illegible] de la géométrie sur le [illegible] et sur le terrain (1-ое изд. 1669 г., второе 1682, подробнѣе 1700 г. въ Голландiи). [illegible] Сынъ его [illegible] Leclerc (1676—1763) былъ довольно холоднымъ живописцемъ круга Сантерра и Ватто.



Б. Пикаръ. Праздникъ Кущей въ Амстердамѣ

ратныя, сдержанныя, нѣсколько однообразныя въ своихъ пріемахъ, художникъ создалъ безчисленное количество гравюръ, изъ которыхъ огромная масса орнаментально-виньеточнаго порядка, но среди которыхъ немало и мелкихъ сюжетовъ, иллюстраціи къ поэмамъ, трактатамъ и романамъ, историческихъ и батальныхъ картинокъ, а также столь излюбленныхъ въ то время аллегорій. Пріятнѣе всего въ этомъ обширномъ твореніи Леклерка [illegible] [illegible] наброски уличныхъ типовъ и крошечные пейзажи, частью снимки съ натуры, частью же идеальные ландшафты. Глядя на его [illegible] съ тихими [illegible] [illegible] рыхъ открывается свѣтлый просторъ, невольно жалѣешь, что Леклеркъ не осуществилъ [illegible] [illegible] систематическій трудъ граве[illegible]. Зато кое-что изъ его наблюденій [illegible]



С. Леклеркъ. Декоративный рисунокъ.

Ни обширностью ни разнообразіемъ не уступаетъ Леклерку творенiе его лучшаго ученика Бернара Пикара [38]. Особеннаго вниманія заслуживаетъ художникъ своими жанровыми листами, являющимися для начала XVIII вѣка такимъ же безцѣннымъ матеріаломъ, какимъ являются листы Калло и Босса для предшествующей эпохи. Аккуратная до робости техника и неспособность передавать сильныя эмоціи сообщаютъ граверамъ Пикара нѣсколько ремесленный характеръ, но иногда и у него вдругъ промелькнетъ подлинное чувство уюта или то праздничное настроеніе, которымъ въ старину отличались тѣ или иные важные моменты обывательской жизни. Въ этихъ

[38] Bernard Picart, сынъ гравера Этьена Пикара Романинаго (1635—1721), родился въ Парижѣ 11 іюня 1673 г., ученикъ своего отца и Леклерка [illegible] … въ Амстердамѣ (1723—1743); кромѣ того, нужно выдѣлить его иллюстраціи къ Буало (1718 г.), къ Фонтенелю (1728 г.), 24 «капителями», награвированныхъ по случаю великосвѣтскихъ браковъ, и [illegible]

случаяхъ Пикаръ является не только продолжателемъ Босса и Леклерка въ костюмированіи бытовыхъ документовъ, но и предшественникомъ [illegible] Ходовецкаго.

Настоящее мѣсто Жана Лепотра — въ исторіи архитектуры [39]. [illegible] по ряду съ Лебрёномъ, является самымъ яркимъ выразителемъ во Франціи разбухавшаго [illegible] барокко и однимъ изъ величайшихъ виртуозовъ декоративнаго искусства вообще. Но и въ исторіи живописи нельзя его пройти молчаніемъ. Въ безконечномъ рядѣ своихъ офортовъ Лепотръ далъ не только превосходныя идеи архитектурныхъ сооруженій, убранства, мебели, золотого и слесарнаго дѣла, садовъ, фонтановъ, но и прекрасные проекты картинъ самаго разнообразнаго характера. Пиши мастеръ красками, онъ, быть можетъ, оказался бы наиболѣе опаснымъ соперникомъ Лебрена. Сочиненіе у него во всякомъ случаѣ свободнѣе, движенія экспрессивнѣе, контрасты ярче, самые пріемы техники выдаютъ болѣе пламенный темпераментъ. Но видно напывъ творческой фантазіи у мастера былъ такой силы, что ему не хватало времени въ большую величину разрабатывать свои мысли [40]. Ярость творчества, неостывающій темпераментъ составляютъ самую суть и прелесть его художественной личности.

Упомянувъ въ исторіи живописи Леклерка, Пикара и Лепотра, слѣдуетъ назвать еще двухъ графиковъ эпохи Людовика XIV: Шово и Берэна. Первый [41] обыкновенно довольно схематиченъ, однако въ счастливыя минуты и ему удается создавать композиціи (особенно въ иллюстраціяхъ къ поэмамъ и романамъ), въ которыхъ живетъ ясность мысли и прекрасный ладъ Пуссена. Берэнъ [42], вмѣстѣ съ Пикаромъ, означаетъ въ области графической орнаментики тотъ переходъ отъ тяжелой пышности Лебрёна къ игривой граціи Régence, который въ живописи отмѣченъ творчествомъ Н. Куапеля, Одрана, Жилло.

[39] Jean Lepautre или Le Pautre, братъ архитектора Антуана Л., родился въ Парижѣ 28 іюля 1618 г., ученикъ плотника и рѣзчика А. Фейнипоса [illegible] преподавшаго Лепотру и начала въ архитектурѣ. Въ 1677 г. онъ избранъ членомъ Академіи; умеръ Л. въ Парижѣ 2 февраля 1682 г. Согласно Маріетту, твореніе мастера достигаетъ 1440 листовъ, по новѣйшимъ подсчетамъ — 2000 самыхъ разнообразныхъ сюжетовъ. Живописныхъ произведеній Лепотра не сохранилось. Лучшее изданіе полнаго собранія его гравюръ относится къ 1751 году. [illegible]

[40] Среди офортовъ Лепотра большою популярностью заслуживаютъ не особенно многочисленные [illegible] листы [illegible]. Правда, послѣдніе лишены внушающаго чувства природы и [illegible] нѣсколько театральны. Однако, нѣкоторые изъ нихъ съ архитектурами [illegible] Пуссена и [illegible], другіе [illegible] [illegible] самого Пуссена.

[41] [illegible] родился въ Парижѣ 10 мая 1613 г. [illegible] художникъ 3 февраля 1676 г. въ Парижѣ. Лучшими оригинальными листами Ш. являются иллюстраціи къ переводу Бенсерада Овидія 1676 г., [illegible] къ «Освобожденному Іерусалиму», къ «Фарсалѣ», костюмы карусели 1662 г., 50 листовъ «Les [illegible]». Все же твореніе Шово простирается до 3000 номеровъ. Оба сына Ш. — живописецъ [illegible] и архитекторъ [illegible] были выдающимися художниками. [illegible]

[42] Jean Berain, архитекторъ, рисовальщикъ и граверъ, родился въ С. Міелѣ въ 1639 г. [illegible] мѣсто котораго при дворѣ камернаго рисовальщика онъ занялъ въ 1674 г. [illegible] Лебрена, послѣ котораго онъ унаслѣдовалъ его должность наблюдателя надъ декоровкой [illegible] въ Луврѣ, гдѣ онъ и умеръ 24 января 1711 г. Къ сожалѣнію, очень трудно [illegible] (1654—1726) [illegible] отца. — Твореніе Берэна содержитъ [illegible]



Шово. Людовикъ XIV на каруселе 1662 года

и прочихъ предвѣстниковъ Ватто. Затѣйливыя арабески мастера создали даже цѣлую вкусовую систему «le goût de Berain», означавшую конецъ торжественнаго величія и начало вѣка веселой непринужденности.

Отдѣльно отъ прочихъ французскихъ графиковъ стоятъ Пьеръ Бребьетъ и Рэмонъ Лафажъ. Бребьетъ особенно интересенъ своими оригинальными виньетками-фризами[43]. Нѣкоторыми чертами своего прихотливаго искусства Бребьетъ представляетъ явленіе, параллельное Кастильоне, Кассанѣ, Карьоне и другимъ спеціалистамъ по шутливой миѳологіи. Лафажъ[44] имѣетъ нѣчто общее съ Лепотромъ: ту же необузданную страсть къ импровизаціи, ту же мгновенную находчивость. Однако, не менѣе характерна для обоихъ неспособность вжиться въ предметъ и его разработать. И Лафажъ не оставилъ по себѣ ни одной настоящей картины. При этомъ Левотръ для насъ несравненно

43 Pierre Brebiette родился въ Мантѣ въ 1596. Жилъ въ Италіи, позже въ Парижѣ. Умеръ въ 16[illegible] г. Его главнымъ произведеніемъ считается гравюра «[illegible] по славѣ».

44 Nicolas Raymond de La Fage родился [illegible] октября 16[illegible] г. въ [illegible] на югѣ Франціи. Ученикъ, славившагося въ Тулузѣ [illegible], сына котораго Л. сопровождалъ въ Парижъ. Управлявшій провинціей Лангедока Фуке далъ ему средства совершить поѣздку въ Италію, гдѣ Л. преимущественно изучалъ Караччи. Согласно Маріетту, лучшіе рисунки мастера созданы въ [illegible], въ которыхъ этотъ представитель художественной богемы [illegible] Около 168[illegible] г. Л. отправился въ Тулузу для исполненія нѣсколькихъ работъ для г. де Фьёбе; по возвращеніи въ Парижъ Л. предпринялъ новое путешествіе въ Италію, однако изнуренный разгульнымъ образомъ жизни мастеръ умеръ въ Ліонѣ 4 ноября 1690 г. Изумительнымъ количествомъ рисунковъ Л. обладалъ Кроза; согласно каталогу распродажи этого замѣчательнаго собранія въ немъ было [illegible] рисунка мастера. Кромѣ рисунковъ Л., изъ которыхъ часть была издана его поклонникомъ граверомъ ванъ деръ Бругенъ въ Парижѣ въ 1689 г., можно имѣть понятіе объ искусствѣ Л. по его оригинальнымъ офортамъ. [illegible] насчитываетъ ихъ 21 листъ. См. [illegible] 1860 т. II стр. 2[illegible]

интереснѣе затмившаго его въ свое время «глупенькаго» Рафаэля. Основная цѣль всего творчества Лепотра — убранство, украшеніе и достиженіе пышности общаго впечатлѣнія; мастеръ исполнялъ свою задачу даже въ тѣхъ случаяхъ, когда его произведеніе оставалось всецѣло внѣшнимъ. Притязанія Лафажа гораздо большія, его импровизаціи должны вызывать въ зрителѣ поэтическія ощущенія и настроенія. Между тѣмъ Лафажъ никогда не убѣждаетъ, и мы не способны ему повѣрить. Въ той же категоріи несравненно интереснѣе работы римлянина Пьетро Тесты [45], у котораго весь стиль болѣе строгій, а живописныя идеи болѣе продуманы [46].



[45] О Пьетро Тестѣ см. т. III, стр. 316.

[46] Въ исторіи живописи можно обойти молчаніемъ такихъ графиковъ, весь [illegible] такъ же, какъ А. Trouvain, изображавшаго [illegible] гравюръ [illegible] Произведенія этихъ мастеровъ [illegible]

Никола Пуссенъ. Этюдъ пейзажа. Рисунокъ тушью. Музей Шантильи



V



ДНОВРЕМЕННО съ помянутыми въ послѣднихъ трехъ главахъ рядомъ художниковъ, начинающихъ собой періодъ зрѣлости французской живописи, является и величайшій художникъ Франціи, уроженецъ Нормандіи — Никола Пуссенъ [17]. Пуссенъ принадлежитъ къ тѣмъ «классикамъ», которые своимъ творчествомъ съ необычайной ясностью означаютъ извѣстную эстетическую идею, испоконъ вѣковъ заложенную въ представляемомъ имъ народѣ. Живопись Пуссена, воспитаннаго на фламандцахъ и римлянахъ, прожившаго двѣ трети своей жизни въ

[17] [illegible] 1594 года [illegible] 1593 [illegible] Grand Andely (Нормандія). Онъ былъ [illegible] небогатаго военнаго (старинные біографы [illegible] [illegible] дворянству), женившагося уже въ пожилыхъ лѣтахъ [illegible] Пуссенъ [illegible] первоначальное образованіе, однако [illegible] въ зрѣломъ возрастѣ [illegible] пріобрѣсти еще [illegible] учителемъ П. въ живописи

чужбинѣ, въ «космополитическомъ» Римѣ, тѣмъ не менѣе олицетворяетъ одно изъ основныхъ духовныхъ началъ французской культуры. Не даромъ французовъ называютъ латинами нашей эры. Чувство мѣры у нихъ имѣетъ характеръ неотъемлемой національной черты. Во Франціи выросли, изъ самой ея почвы, Парѳеноны христіанства — соборы въ Парижѣ, въ Реймсѣ, въ Руанѣ. Во Франціи возрожденіе, обнаружившее уже въ Италіи признаки болѣзни, снова пріобрѣло характеръ чего-то свѣжаго, необычайно соразмѣреннаго и стройнаго. И Пуссенъ изъ всѣхъ художниковъ Франціи — «самый французскій», ибо онъ самый «латинскій». Его искусство захватываетъ очень большой кругъ переживаній, чувствъ и знаній. Однако основной чертой его творчества было

былъ Quentin Varin (1575—1627), жившій и работавшій въ Анделе въ 1610—12 годахъ. Въ 1616 г. Пуссенъ сопровождаетъ учителя въ Парижъ; здѣсь онъ поступаетъ къ Ferdinand Elle изъ Малина и сближается съ математикомъ Куртуа, обладавшимъ богатымъ собраніемъ итальянскихъ гравюръ, благодаря которымъ П. познакомился еще въ Парижѣ съ искусствомъ Рафаэля и Джуліо Романо. Какой-то любитель-дворянинъ изъ Пуату беретъ его затѣмъ съ собой для декоровки своего замка, но, раздосадованный пренебрежительнымъ къ себѣ отношеніемъ окружающихъ, художникъ вскорѣ возвращается обратно въ Парижъ, добывая свой заработокъ по дорогѣ живописью. Въ 1620 г. П. дѣлаетъ попытку отправиться въ Римъ, но добирается только до Флоренціи; черезъ три года онъ снова въ Парижѣ, гдѣ, между прочимъ, онъ пишетъ темперой въ шесть дней шесть большихъ картинъ для іезуитскаго новиціата; въ это же время онъ сближается съ Филиппомъ де-Шампэнь, съ которымъ, подъ начальствомъ Дюшена, П. участвуетъ въ декоративныхъ работахъ по Люксембургскому дворцу. Въ томъ же 1623 году онъ знакомится съ modнымъ поэтомъ, кавалеромъ Марино, для поэмы котораго «Adone» П. дѣлаетъ иллюстраціи. Накопленный заработокъ даетъ возможность Пуссену снова отправиться въ Италію и «Вѣчнаго города» художникъ достигаетъ, наконецъ, весной 1624 г. Къ сожалѣнію, первые годы пребыванія П. въ Италіи были омрачены нуждою и лишь мало-по-малу онъ завоевываетъ себѣ признаніе. Въ это время онъ сходится съ скульпторами François de Quesnoy «Fiammingo» и Альгарди, а также съ живописцемъ Jacques Stella и [illegible], среди которыхъ видное мѣсто занимаютъ кавалеръ [illegible], кардиналъ Франческо Барберини и секретарь одного изъ министровъ Людовика XIII — Шантелу. 9 августа 1630 г. онъ женится на дочери повара Жана Дюге — Аннѣ Маріи (умерла жена Пуссена въ 1663 г.; бракъ этотъ остался бездѣтнымъ). Къ концу 1630-хъ годовъ Пуссенъ уже знаменитость, и слава его достигаетъ до французскаго двора. Въ 1639 г. Людовикъ XIII отправляетъ Пуссену письмо съ приглашеніемъ вернуться во Францію и работать для двора; послѣ многихъ колебаній, П. оставляетъ жену и домъ и отправляется въ Парижъ, куда онъ пріѣзжаетъ 17 декабря 1640 г. Лично на долю П., кромѣ наблюденія надъ всѣми художественными работами, выпадаетъ роспись «Большой Галлереи» въ Луврѣ, однако, [illegible] главнымъ образомъ, архитектора Лемерсье и [illegible]

мастера отъ этой задачи и [illegible], несмотря на всякіе почести, поглощающія [illegible] вырваться изъ сѣтей Парижа и снова очутиться въ тиши своей римской мастерской. Подъ предлогомъ болѣзни и необходимости ликвидировать свои дѣла въ Италіи, ему, наконецъ, удается получить отпускъ; онъ покидаетъ отведенный ему прелестный маленькій дворецъ въ Тюильерійскомъ саду и достигаетъ 5 ноября 1642 г. Рима, въ которомъ живетъ до самой своей смерти. Послѣдніе годы Пуссенъ болѣлъ, что, впрочемъ, не мѣшало ему безпрерывно заниматься живописью и создавать прекрасныя картины. Умеръ мастеръ въ Римѣ 19 ноября 1665 г. и похороненъ въ церкви S. Lorenzo in Lucina. Наслѣдство досталось частью членамъ фамиліи Дюге, частью его родственнику въ Нормандіи Jean Letellier. — Особенно богаты произведеніями Пуссена музеи Лувра, Эрмитажа (21 картина, изъ которыхъ лишь пять не вполнѣ достовѣрны) и Прадо, но прекрасные образцы его творенія мы находимъ и въ другихъ собраніяхъ: въ Берлинской и въ Дрезденской галлереяхъ, въ замкѣ Шантильи, у лорда Эллесмира въ Лондонѣ, и т. д. Въ Россіи картины Пуссена имѣются въ собраніяхъ гр. А. С. Строганова, кн. Ф. Ф. Юсупова и Александра Н. Бенуа. Обѣ картины въ Академіи Художествъ, пейзажъ у Е. Г. Швартца и картина въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ должны быть отняты у мастера. — Изъ огромной литературы о Пуссенѣ приведемъ главнѣйшіе источники: главу въ «Vite de Pittori» Беллори (французскій переводъ біографіи Пуссена издалъ M. G. Rémond въ 1903 г.); главу въ «Entretiens sur les vies des peintres» Фелибьена; M. Graham «Memoirs of the life of N. P.», London, 1820, французскій переводъ 1821 г.; H. Bouchitté «Le Poussin», Paris, 1858; Ch. Clément «N. Poussin, sa vie et ses oeuvres» въ «Revue des deux Mondes» 15 февраля 1850 г.; H. Lemonnier «Documents relatifs à N. P. [illegible]» [illegible] Poussin», Paris, 1860; E. H. Denio «N. Poussin», Leipzig 1898; P. Desjardins «Poussin», Paris, 1903 въ серіи «Les Grands Artistes»; Walter Friedlaender «N. Po[illegible]

[illegible]

[illegible] peinture contemporaine» въ «L'Art décoratif», 1912, 5 марта. Ch. Jouanny «Correspondance de N. Poussin», Paris, 1911 въ серіи [illegible]

[illegible]

60 г. [illegible]

сведение всего къ одному гармоническому цѣлому. Въ немъ [illegible] утверждаетъ свои принципы но не въ качествѣ академическихъ и [illegible] трины, а какъ достиженіе заложеннаго въ человѣчествѣ стремленія къ [illegible] познанію, всесоединенію и всеустроенію.

Позднѣйшая академія создала представленіе о Пуссенѣ, какъ объ [illegible] цовомъ сходствѣ съ мнѣніемъ очень многихъ начитанныхъ, очень многое [illegible] и остроумно пользоваться этими спаянными воедино знаніями [illegible] [illegible] des [illegible] Въ Пуссенѣ видѣли торжество разсудочнаго [illegible] начала и его противопоставляли стихійнымъ [illegible] нымъ художникамъ. Кто хвалитъ Пуссена, тотъ долженъ былъ отворачиваться отъ Рубенса или Рембрандта, а всякая бездарность направляла [illegible] ство мастера, какъ на достижимый идеалъ, казалось, что при надлежащемъ усердіи можно достигнуть и подобныхъ результатовъ [*]. На самомъ дѣлѣ Пуссенъ, несмотря на безчисленныхъ послѣдователей и подражателей, остается одинокимъ и единственнымъ въ исторіи [*], и эта странность объясняется именно тѣмъ, что чувство мѣры и самый его эклектизмъ, выборъ и усвоеніе прекраснаго, были чертами не разсудочнаго и произвольнаго порядка, а основнымъ свойствомъ его души [50].

Твореніе Пуссена можно разбить на нѣсколько категорій, и наибольшій почетъ въ академіяхъ доставили ему историческіе и религіозные сюжеты, въ которыхъ «люди тонкаго вкуса» любовались богатствомъ экспрессіи и тѣмъ, что сейчасъ опредѣляютъ словами «режиссерская находчивость» [*]. Цѣлую библіотеку можно было бы собрать изъ всякихъ [illegible] и умозри-

[49] Упорство, обдуманность и вниманіе были, дѣйствительно, основными чертами характера Пуссена. Изъ Парижа онъ пишетъ Кассіано дель Поццо: «Я охотно переношу усталость, только бы не торопиться съ работой, требующей много времени. Я клянусь, что, если останусь дольше въ этой странѣ, то превращусь въ такого же [illegible], какъ и всѣ другіе». Фелибіенъ разсказываетъ, что «всякій день былъ для него днемъ изученія (jours d'études), и всякая минута, использованная имъ для писанія или рисованія, служила ему развлеченіемъ. Онъ предавался изученію, гдѣ бы онъ ни находился». Беллори также передаетъ образъ жизни П.: «Вставалъ онъ очень рано, уходилъ погулять на часъ или два, иногда по городу, чаще всего на Monte Pincio, вблизи своего дома. Онъ подымался туда по сокращенной дорожкѣ, освѣженной тѣнью деревьевъ и фонтанами, сверху открывается прекрасный видъ на Римъ. Тамъ онъ встрѣчалъ своихъ друзей и бесѣдовалъ съ ними о матеріяхъ любопытныхъ и ученыхъ. По возвращеніи домой, онъ тотчасъ же садился за работу и писалъ до полудня. Послѣ обѣда онъ работалъ еще нѣсколько часовъ и добивался, благодаря [illegible] усердію и усидчивости, большихъ результатовъ, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] встрѣча [illegible] [illegible] иностранцевъ [illegible] сопро-вождали его и образовывали родъ его свиты». Дальше Беллори разсказываетъ, что «Пуссенъ говорилъ не въ качествѣ учителя (мы бы сказали доктринёра), а скорѣе какъ бы вдохновленный случайными обстоятельствами. Онъ былъ очень начитанъ и наблюдателенъ и не касался никогда предмета, котораго онъ не изучилъ глубоко». На вопросъ одного соотечественника, какимъ образомъ онъ достигъ такой высоты и такого положенія среди итальянскихъ художниковъ, мастеръ скромно отвѣтилъ: «Я ничѣмъ не пренебрегалъ».

[50] Одиночеству Пуссена среди явленій художественной жизни соотвѣтствовала и его личная склонность къ уединенію. О немъ передаютъ, что «всегда уединенный въ своей мастерской, онъ никому не давалъ возможности видѣть себя за работой». Единственнымъ его ученикомъ въ [illegible] стоящемъ смыслѣ можно, кажется, считать [illegible] [illegible] въ дни его римскаго пребыванія.

Замѣчательно, что въ юные годы о Пуссенѣ составилось въ Римѣ мнѣніе, что онъ [illegible] дьявольской страстности: «un giovane che ha una furia di diavolo». Но, съ другой стороны, самъ П. говаривалъ о себѣ: «Моя натура меня принуждаетъ [illegible] предметы хорошо наложенные [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]



КЛОДЪ ЛОРРЕНЪ. ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖЪ

УТРО



ТИЦІАНО ВЕЧЕЛЛІ.
ХРИСТОСЪ и МАГДАЛИНА
НАЦІОНАЛЬНАЯ ГАЛЛЕРЕЯ ВЪ ЛОНДОНѢ.



тельныхъ сочиненій, въ основаніе которыхъ легли разборы «Пуссеновыхъ [illegible] умія» [67]. На самомъ же дѣлѣ, какъ мы сейчасъ это понимаемъ, [illegible] Пуссенъ проявляется въ картинахъ природы, въ пейзажахъ и въ близкихъ къ нимъ по духу миѳологическихъ сюжетахъ. И это не случайно. Воскресшіе подъ кистью мастера легендарные [illegible] и древніе миѳы [illegible] его пониманіе соразмѣрности всего, его вѣру въ возможность гармоническаго сосуществованія самыхъ разнородныхъ началъ въ мірозданіи.

Но только боги Пуссеновой Эллады какъ бы крещеные боги. Этотъ характерный нормандецъ не могъ отказаться, даже во имя своего [illegible] древнихъ, отъ основъ родного вѣрованія [illegible]. Къ тому же, такой фанатикъ антич

mente quel uomo è stato un grand' istoriatore e grande favoleggiatore'». — Эти слова выявляютъ изумительный «даръ разсказчика», который дѣйствительно жилъ въ Пуссенѣ и который нерѣдко даже мѣшалъ проявленію его «дара живописца». — Характерны и слѣдующія слова Пуссена въ письмѣ къ своему другу Стелла, касающіяся картины «Сборъ манны» (нынѣ въ Луврѣ): «Мнѣ удалось найти извѣстное распредѣленіе для картины г. Шантелу и извѣстныя естественныя позы, которыя показываютъ въ іудейскомъ народѣ бѣдственное его положеніе и томящій голодъ, а также радость и счастье, въ которомъ онъ находится, и изумленіе его наполняющее, уваженіе и почтеніе, которыя онъ испытываетъ къ своему законодателю; женщины перемѣшаны съ дѣтьми и мужчинами всѣхъ возрастовъ и разнообразныхъ темпераментовъ. Все это вещи, которыя доставятъ удовольствіе всякому, кто сумѣетъ ихъ вычитать». Иллюстраціей къ подобнымъ исканіямъ П. можетъ въ Эрмитажѣ служить его прекрасная картина «Моисей источаетъ воду». — Часто Пуссенъ, въ угоду выразительности, мѣнялъ даже пріемы техники. Такъ, въ письмѣ къ тому же Стелла онъ говорилъ, что онъ исполнилъ картину «Армида похищаетъ Ринальдо» въ особой манерѣ, «имѣя въ виду, что тема по существу мягкая, въ контрастъ картинѣ для г. де-ла-Врильеръ («Камиллъ и школьный учитель»), которая исполнена въ болѣе строгой манерѣ, что и разумно, такъ какъ сюжетъ здѣсь героическій». Позже всѣ законы экспрессивности были кодифицированы, и въ такомъ видѣ «система Пуссена» была доведена до абсурда. Большіе курьёзы встрѣчаются, напримѣръ, въ докладахъ Тестелена 1675 г. [illegible] Интересный графическій матеріалъ по тому же вопросу представляетъ собой сборникъ гравюръ Леклерка съ рисунковъ Лебрёна «Caractères des Passions gravés sur les desseins de l'illustre M. Le Brun» [illegible]

Часть «дискурсовъ» Академіи живописи, темою для которыхъ послужили картины Пуссена, была опубликована [illegible] l'Académie Royale de [illegible] rie, 1883. — Фелибьенъ посвящаетъ 14 страницъ [illegible] картонѣ [illegible] использована и для дискурса Шампэня) и 21 страницу — толкованію «Манны». О «Слѣпыхъ въ Іерихонѣ» толкуетъ (въ 1667 [illegible] восхищающейся, между прочимъ [illegible] жая фигура на этой картинѣ Пуссена [illegible] наетъ какую-либо изъ знаменитыхъ античныхъ статуй. Лебрёнъ въ своемъ докладѣ о «Манн[illegible]

настаиваетъ на томъ, что Пуссенъ выказалъ себя истиннымъ поэтомъ, такъ какъ, представивъ въ фигурахъ разнообразные контрасты, онъ поступилъ согласно тѣмъ законамъ, которые поэзія предписываетъ театру. Кромѣ того, на разборѣ картинъ Пуссена построены [illegible] Филиппа де Шампэнь (на темы: «Вакханалія», «Ревекка» и «Чума филистимлянъ»; послѣдняя тема была снова использована Ж. Б. де Шампэнь, Нокре («Восхищеніе св. Павла» — картина, послужившая темой еще для одного доклада Лебрёна), Н. Луара («Потопъ») и т. д.

[3] Былъ ли Пуссенъ религіозенъ въ томъ смыслѣ, какъ это понимается обыкновенно, въ этомъ можно сомнѣваться. Однако, не надо забывать что извѣстная крѣпость и искренность религіозныхъ убѣжденій были присущи въ ту эпоху расцвѣта французской культуры даже приверженцамъ античной философіи, даже тѣмъ самымъ мыслителямъ, которые уже вступили на путь, приведшій впослѣдствіи къ Вольтеру. Въ одномъ письмѣ къ Шантелу (1650 г.) Пуссенъ издѣвается надъ чудомъ, совершеннымъ съ крестомъ, принесеннымъ флорентинскими паломниками, однако, насмѣшка надъ суевѣріемъ еще не значитъ, чтобы мастеръ былъ лишенъ уваженія къ религіи вообще. Ничего не доказываетъ также и пассажъ въ другомъ письмѣ о предпочтеніи П., въ качествѣ темы, «Семи таинствамъ» — «Семи исторій, въ которыхъ была бы изображена странная игра фортуны». Эта «[illegible]тада» могла вырваться у художника изъ досады на то, что пріятель его понуждалъ снова взяться за темы, уже использованныя имъ (для Поццо). Съ другой стороны, стоицизмъ Пуссена [illegible] вязался съ мыслями христіанской [illegible] ности всего земного. Во всякомъ случаѣ, Пуссенъ не былъ матеріалистомъ. Что онъ отдавалъ себѣ отчетъ въ мистическомъ началѣ художественнаго творчества, доказываетъ его обыкновенное ожиданіе «избраннаго момента» — «moment d'élection» (мы бы сказали «вдохновенія») для занятія искусствомъ. Въ одномъ [illegible] де Нуайе онъ толкуетъ объ «[illegible] [illegible] въ предметы, ведущемъ къ [illegible] познанію ихъ. Вполнѣ понятно, что [illegible] гуманизма Пуссенъ не могъ [illegible] въ жизни и творчествѣ началу «разума», однако на самомъ дѣлѣ въ немъ жило большое мѣсто [illegible] [illegible] [illegible] Пуссенъ, кромѣ рода своего [illegible] [illegible]



Н. Пуссенъ. Моисей защищаетъ дочерей Іоѳора. Рисунокъ. Лувръ. Парижъ.

ности могъ и христіанство разсматривать какъ порожденіе [illegible] античной культуры. Самая чувственность миѳологическихъ картинъ Пуссена совершенно новаго оттѣнка — немыслимаго въ древности и характерно французскаго «романтическаго». Въ картинахъ Пуссена, воспѣвающихъ радости плотской жизни, нигдѣ не чувствуется преобладаніе звѣря надъ человѣкомъ, тѣла надъ духомъ. Но и не безжизненностью отличаются его картины отъ произведеній древнихъ или отъ его вдохновителя Тиціана, а лишь мѣрой, которую блюдутъ у него всѣ дѣйствующія лица. Боги и люди Пуссена, и даже его «полулюди» — фавны, сатиры, паниски — точно прошли какую-то «школу изящной жизни», научились красиво жить. Отдаваясь пьянству и сладострастью, они не теряютъ въ своихъ душахъ нерушимый миръ и ладъ.

Во всемъ твореніи Пуссена нѣтъ произведенія, въ которомъ душа его выразилась бы болѣе цѣльно и полно, нежели въ картинѣ «Полифемъ», написанной въ 1649 году, въ моментъ высшаго расцвѣта мастера, для одного изъ его усерднѣйшихъ поклонниковъ — Пуантеля [1] (нынѣ картина принадлежитъ къ главнѣйшимъ драгоцѣнностямъ нашего Эрмитажа). «Полифемъ»

ства его шурина Жана Дюге о томъ, что «священники, собравшіеся къ его одру, тронутые его благочестивымъ участіемъ, [illegible] вмѣстѣ съ другими кончину столь славнаго генія». Особенно глубокимъ религіознымъ чувствомъ исполнено большинство изъ сценъ обѣихъ серій «Таинствъ». Надо еще замѣтить, что типичный французъ Пуссенъ былъ, судя по Фелибьену, «чрезвычайно остороженъ и сдержанъ во всѣхъ своихъ поступкахъ и рѣчахъ, что онъ открывался лишь самымъ близкимъ друзьямъ», и что, въ сущности, изъ оставшихся о немъ словъ мы не можемъ судить о настоящемъ его душевномъ складѣ.

[1] Главными собирателями Пуссена были при жизни [illegible] Поццо, кардиналъ Ришелье и Мазарини, а [illegible] герцогъ [illegible], парижскій банкиръ Пуантель, министръ Людовика XIII де Нуайе и, наконецъ, [illegible]. Для послѣдняго мастеръ исполнилъ «Сборъ манны», вторая серія «Таинствъ» [illegible] «Воскрешеніе [illegible]», «Призваніе [illegible]» [illegible] «Отдыхъ на пути въ Египетъ» и «Самаритянка». [illegible] d'art et collectionneurs manceaux [illegible] frères Chantelou, Le Mans, 1867; [illegible] tionnaire des amateurs. Paris, 1884.

иллюстрируетъ идиллію Феокрита; однако, пусть и эллинъ, просвѣтлъ въ переложеніи француза, открывающаго «le grand siècle», что-то совершенно новое, болѣе могучее, крѣпкое и сложное, нежели та душа, которая вѣетъ въ пѣсняхъ античнаго міра. Это тотъ же гимнъ землѣ, блаженству жизни, но сильнѣе углубленный, достигающій религіозной силы. Кажется, что звуки, несущіеся изъ свирѣли циклопа, не красивые или нѣжные пастушечьи воскликанія, а нѣчто подобное торжественному гудѣнію органа.

Замѣчательно, что своего героя Пуссенъ ввелъ въ самую глубину композиціи и повернулъ его спиной къ зрителю. Съ одной стороны, это дало ему возможность выразить громадность великана, для котораго горы не болѣе, какъ груда камней; съ другой, этотъ же пріемъ позволилъ художнику отчетливѣе высказать свою мысль. Пуссена не интересовали страданія чудовищнаго пастуха, безнадежно влюбленнаго въ прекрасную Галатею, а интересовало его все то, о чемъ Полифемъ пѣлъ, пытаясь красотой пѣсни прельстить неприступную красавицу. Полифемъ у Пуссена превратился въ часть природы, сросся съ ней, сталъ какимъ-то олицетвореніемъ ея чувства красоты и искусства. Сынъ Нептуна и нимфы, Полифемъ какъ бы геній самой суши, омываемой теплыми волнами и млѣющей въ мягкихъ лучахъ свѣта. И вся мѣстность вокругъ Полифема — синее море и убранная зеленью земля — точно внемлетъ тому, что поетъ про нее первобытный стихійный художникъ; точно насторожилась умиленная и счастливая. Слушаютъ Полифема боги лѣсовъ, полей и рѣкъ, въ счастливой неподвижности охраняющіе свои владѣнія; слушаютъ его и суетные дѣти земли — люди, ищущіе въ тяжеломъ трудѣ свое пропитаніе на лонѣ прекрасной матери. И вотъ, подъ сладко налаженный бѣгъ звуковъ трудъ становится легкимъ и радостнымъ.

Эрмитажъ обладаетъ и другимъ истинно геніальнымъ пейзажемъ Пуссена, висящимъ въ pendant къ «Полифему» и изображающимъ «Геркулеса, побѣдителя Какуса». Здѣсь мастеръ придалъ всему еще болѣе стихійный характеръ и совсѣмъ пренебрегъ выраженіемъ человѣческихъ ощущеній. Поразителенъ одинъ пепельный колоритъ въ этой картинѣ. Что это: восходитъ ли луна, и алыми кажутся въ безмолвіи мерцающія на фонѣ небесъ горы, или это предразсвѣтный часъ грозового дня, когда вся природа замираетъ въ ожиданіи глубокихъ потрясеній? Что бы ни было, вѣришь Пуссену, вѣришь, что эта рѣдкая гамма красокъ есть правда, что художникъ могъ ее наблюдать во время своихъ одинокихъ прогулокъ по окрестностямъ Рима. При этомъ онъ несомнѣнно долженъ былъ внимать какимъ-то вѣщимъ, для него лишь понятнымъ, голосамъ таинственной природы.[57]

Какая любовь къ природѣ [illegible] Пуссена [illegible] рисующимъ то, что было болѣе всего ему по вкусу. Однажды у него видѣли несущимъ въ своемъ платкѣ камушки, цвѣты и т. п., собранные [illegible]



Н. Пуссенъ. Вакханалия. Национальная галлерея въ Лондонѣ

Остальные пейзажи Пуссена распадаются на такие, отъ которыхъ вѣетъ идиллическимъ счастьемъ, и на такие, въ которыхъ царитъ мрачное настроение. Но характерно для Пуссена, что никогда не нарушается его основное чувство торжественнаго покоя. Къ первымъ относятся между прочимъ три изъ серии картинъ «Времена года» (Лувръ), тѣ, фигуры на которыхъ изображаютъ «Грѣхопадение», «Руфь» и «Виноградъ Обѣтованной земли». Въ нихъ выставляется благополучие жизни среди богатствъ природы; не только предметы, но самыя краски (несмотря на нѣкоторую свою нарочитость) говорятъ о томъ, какъ на землѣ хорошо жить. Зато на четвертой картинѣ, на «Зимѣ», для олицетворения которой художникъ выбралъ «Потопъ», на [illegible] все счастье замѣнилось ужасомъ или вѣрнѣе смертельнымъ томлениемъ. [illegible] оставленную Богомъ землю, нынѣ проклятую Имъ же, медленно и равномѣрно затопляютъ темные, холодные воды. Вмѣсто лазури и бѣлыхъ облаковъ надъ послѣдними торчащими скалами и залежами воды и повсюду [illegible] свинцовый покровъ, перерѣзаемый гибельными молниями; еще [illegible] и все погрузится въ кромѣшную нѣмую тьму.

Понявъ Пуссена по его пейзажамъ, намъ станетъ болѣе ясной прелесть его искусства вообще. Въ сущности онъ всегда и въ другихъ своихъ картинахъ — будь то библейскіе, евангельскіе, историческіе или миѳологическіе сюжеты — прекрасный пейзажистъ. Въ гармоничныя группы располагаются его персонажи, не впадая въ жестикуляцію, они дѣлаютъ всѣ нужные жесты, а лица выражаютъ ясно и безъ лишнихъ гримасъ ихъ переживанія. Но все же не всѣмъ этимъ и даже не вкуснымъ подборомъ колеровъ, не общимъ тономъ, не распредѣленіемъ густыхъ и сочныхъ тѣней хороши фигурныя его картины и не всѣмъ этимъ отличаются онѣ отъ лучшихъ картинъ аналогичнаго типа итальянцевъ, а прекрасны онѣ изумительнымъ чувствомъ природы [59].

Среди фигурныхъ картинъ одною изъ самыхъ характерныхъ является луврскій «Нарциссъ». И вотъ въ этомъ шедеврѣ, въ которомъ такъ прекрасенъ общій пепельный тонъ и мягкій ударъ розовой драпировки, такъ дивно написано тѣло застывшаго юноши, такъ тонко сочетались всѣ линіи, все такъ идеально построено и кажется такимъ простымъ, даже въ этомъ шедеврѣ главная прелесть все же въ пейзажѣ. А между тѣмъ сразу этого и не угадаешь, настолько «декораціи» — низкимъ скаламъ, трепещущему въ вечернемъ сумракѣ тополю и куску неба — приданъ характеръ фона, околичности. «Антинатуралистъ» Пуссенъ, громившій Караваджо, оказывается здѣсь однимъ изъ самыхъ горячихъ поклонниковъ натуры и лучшимъ ея знатокомъ. Кому случалось гулять въ окрестностяхъ Рима и Неаполя, тому не разъ вспоминался луврскій «Нарциссъ» и вырывалось восклицаніе: «это совершенный Пуссенъ!».

Еще яснѣе натурализмъ (или «натуризмъ») Пуссена сказывается, если его картины сопоставить съ аналогичными произведеніями его современниковъ. Итальянскія картины и даже самыхъ жизненныхъ художниковъ — Розы или Кастильоне — меркнутъ отъ сосѣдства французскаго мастера именно потому, что имъ не хватаетъ въ той же мѣрѣ ни проникновенныхъ знаній, ни чувства жизни. Мало того, даже у реалистовъ нидерландцевъ не найти такихъ кусковъ безусловной вдохновенной правды, какіе мы встрѣчаемъ въ пейзажахъ «Нарцисса», дрезденской «Флоры» или дульвичскихъ «Музъ»

Нѣкоторыя картины Пуссена яснѣе другихъ отражаютъ впечатлѣніе, которое произвели на художника произведенія Караваджо, про котораго, однако, Пуссенъ говаривалъ, что онъ явился для того, чтобы «уничтожить живопись». [illegible] въ непосредственномъ пользованіи натурщиками или хотя бы тѣми статуэтками, которыя [illegible] самъ Пуссенъ и которыя онъ [illegible] [illegible] съ нѣкоторыми [illegible] [illegible] на Пуссена [illegible], съ полной [illegible] обнаруживается въ картинѣ у Кука въ Ричмондѣ «[illegible]» [illegible] вѣрность [illegible] Пуссена [illegible] можетъ считаться [illegible] природы доказываютъ [illegible] Пуссена, [illegible] лучше [illegible] [illegible], что мастеру [illegible] сызнова учиться у природы [illegible] знать ее [illegible] всегда брать отъ нея [illegible] [illegible] дворца



Н. Пуссенъ. Жертва Гименею. Собраніе Кука въ Ричмондѣ

Такимъ чувствомъ и такими знаніями природы обладалъ лишь великій вдохновитель Пуссена — Тиціанъ, и они же затѣмъ проявились гораздо позже въ творчествѣ Коро и Бёклина.

Однако только за послѣдніе десятилѣтія глаза стали снова постепенно открываться на Пуссена. Напротивъ того, подъ вліяніемъ узкаго и коснаго реализма въ серединѣ XIX вѣка его совсѣмъ было готовились «сдать въ архивъ». Тогда, «повѣривъ академизму», дѣйствительно считали его за схоласта и педанта, за живописца «несносныхъ умниковъ» — «le peintre des gens d'esprit». Теперь же мы выучились лучше понимать подлинность его поэзіи и, мало того, стали цѣнить чисто живописныя стороны его искусства, которыя были недоступны даже его поклонникамъ въ академіяхъ. Вѣдь распря «рубенистовъ» и «пуссенистовъ» (о которой рѣчь впереди) основана была въ значительной степени на недоразумѣніи, на неполномъ пониманіи и фанатиковъ и хулителей Пуссенова искусства. Рубенисты отрицали всякую живописность за Пуссеномъ, а адепты послѣдняго, не опровергая обвиненія, переводили споръ на теоретическую почву и тѣмъ самымъ какъ бы готовы были подтвердить второстепенное значеніе въ живописи чисто живописныхъ качествъ [57].

Красочность Пуссена дѣйствительно не того порывистаго стихійнаго характера, какимъ отличается живопись венеціанцевъ или Рубенса; краски [illegible]

---

57 Одинъ изъ «памфлетистовъ-рубенистовъ» такъ [illegible] le Timante de notre siècle et le plus ac- [illegible]
[illegible] de la lumière et ne l'entendait pas.

Il était de l'antique un assez bon copiste,
[illegible]
Il ne pouvait marcher que sur les pas d'autrui.
Le Génie a manqué, c'est un malheur pour lui [illegible]

него никогда не цѣль, а средство; онѣ всегда подчинены его поэтической мысли. Но отъ этого до отрицанія въ немъ самаго чувства красокъ и тонкаго умѣнья ими пользоваться — еще далеко. Можно также сказать, что краски у Пуссена восходятъ къ образцамъ венеціанскимъ и фламандскимъ. Однако, какъ онъ слагаетъ въ гармоничныя и чарующія цѣлостности эти заимствованія, какъ онъ выдвигаетъ, смотря по требованіямъ заданія, тотъ или иной тонъ, это принадлежитъ всецѣло ему. И въ краскахъ меньше всего чувствуется у Пуссена разсудочность, нерѣдко вредившая композиціи Пуссена. Здѣсь онъ освобождаетъ себя, отдается интуиціи, причемъ, однако, мы нигдѣ не найдемъ въ его живописи легковѣсной игры красивыми колерами, столь характерной для эклектиковъ-виртуозовъ.

Да и самая техника даетъ Пуссену право на зачисленіе среди великихъ живописцевъ. Пожалуй, даже въ техническихъ пріемахъ Пуссенъ обнаруживаетъ наибольшую самостоятельность. Его картину всегда отличишь отъ произведеній безчисленныхъ подражателей не только по изумительному ритму композиціи, по уравновѣшенному построенію массъ, по красивой свѣтотѣни, но и, главнымъ образомъ, по его кисти, «пріятно тяжелой», по солидной манерѣ, соединяющей свѣжесть съ методой. Сочностью, густотой и плотностью техники Пуссенъ выдаетъ свое происхожденіе съ сѣвера, свою зависимость отъ Фландріи, въ частности отъ наставленій своего учителя Варена[58]. Но французъ — характерное для француза примиреніе германскихъ и латинскихъ началъ — сказывается въ той мѣрѣ, которую и въ данномъ случаѣ умѣлъ хранить Пуссенъ, обуздывавшій мгновенныя прихоти, подчинявшій все разъ установленному порядку и все же не впадавшій при этомъ ни въ сухость, ни въ мертвящую расчетливость.

Популярность Пуссена выросла за послѣдніе годы чрезвычайно, но ей, намъ кажется, опредѣлено еще расти, ибо только современная острота сознанія способна разобраться въ кажущихся и въ дѣйствительныхъ противорѣчіяхъ, содержащихся въ его творчествѣ. Лишь при нашей изощренной гибкости удается его вполнѣ отдѣлить и отъ болонцевъ (въ частности, отъ

C'est là [illegible] peindre avec
adresse
[illegible] la correction [illegible]
[illegible] les vestemens,
Les airs, le paysage et les raisonnemens
[illegible]
sçavantes
Offrent [illegible]
[illegible]
Le sage y reconnoît le fort des passions
Le Docte y voit l'histoire et ses traces fidèles,
[illegible]

[58] [illegible] родился въ 1580 г. въ [illegible], ученикъ Франсуа Гажа и амьенскаго мастера [illegible]. [illegible] въ 1611 г. онъ живетъ въ [illegible] и здѣсь знакомится съ юнымъ Пуссеномъ, который поступаетъ къ нему въ ученики и слѣдуетъ за нимъ въ Парижъ, гдѣ Варену достались декоративныя работы во дворцѣ Маріи Медичи «Люксамбургѣ». Умеръ мастеръ въ 1645 г. [illegible] Paris, 1854, t. I [illegible] вленія къ этой статьѣ въ «Nouvelles Archives [illegible]» [illegible] 1874 [illegible] vie de Q. Varin, Beauvais, 1905 [illegible] Antiquaires [illegible] t. VII, стр. 103

Доменикино, передъ которымъ Пуссенъ самъ открыто преклонялся) и отъ его педантичныхъ послѣдователей, послужившихъ съ теченіемъ времени къ его дискредитированію [59]. Лишь теперь удается перенести острое вниманіе [illegible] его творчеству съ моментовъ, почитавшихся имъ самимъ за существенные, на другіе, опредѣленіе которыхъ ускользало изъ подъ собственной его оцѣнки. Мы подходимъ къ разгадкѣ того, чѣмъ былъ на самомъ дѣлѣ Пуссенъ.

Уяснилась за послѣднее время и изолированность мастера среди его современниковъ. У Пуссена эклектика и «академика» оказывается столь ясное лицо, что смѣшать его съ толпой другихъ умныхъ и ученыхъ мастеровъ нѣтъ возможности. И достоинствами и недостатками онъ рѣзко отличается отъ всѣхъ, то выказывая себя геніальнымъ поэтомъ-живописцемъ, то впадая въ странную, но чарующую, въ своемъ родѣ наивность.

Пуссенъ, быть можетъ, потому и намъ дорогъ въ такой степени, что сейчасъ мы перестали въ немъ видѣть непогрѣшимый абсолютъ. Разумѣется, вдумчивый энтузіастъ вѣдалъ лучше всякаго археолога красоту древнихъ и красоту великихъ мастеровъ возрожденія [60]. Разумѣется, въ его искусствѣ проглядываетъ какая-то строгая и даже суровая «линія упорства». Но близкимъ намъ становится мастеръ тогда, когда moment d'[illegible], о которомъ онъ самъ упоминалъ, беретъ въ немъ верхъ, когда надъ его сознательнымъ трудомъ начинаетъ витать сверхсознательное вдохновеніе, хотя бы наносившее ущербъ цѣльности его первоначальной концепціи.

Теперь же мы ясно видимъ, что и безчисленные послѣдователи переняли у Пуссена однѣ только внѣшнія черты — то, что было у него «не вполнѣ своего». Мы находимъ среди легіоновъ пуссенистовъ немало очень красивыхъ художниковъ, но уже ни одному изъ нихъ не удалось создать нѣчто равное по силѣ захвата его творенію, никто изъ нихъ не обладалъ той особенностью Пуссена, которая позволяла ему соединять глубокую эмоціональность съ какой-то дивной ясностью. Наиболѣе достойные преемники Пуссена явились черезъ 200 лѣтъ — то были Энгръ, Пювисъ, Марэсъ и Бёклинъ. Они во многомъ способствовали тому, чтобы сдѣлать пониманіе Пуссена снова доступнымъ, они какъ бы повторили его и развѣяли навожденіе академизма, самовольно вызвавшагося служить твердыней «Пуссеновскихъ традицій». Однако равноцѣннаго «Аполлону и Дафнѣ», «Полифему», «Флорѣ» и «Нарциссу» и эти чудесные художники все же не дали. Въ Энгрѣ, Пювисѣ и Марэсѣ культъ формы заслонялъ эмо-

[59] На первый взглядъ, культъ, который питалъ Пуссенъ къ Доменикино, можетъ казаться [illegible] сказаннымъ, однако если мы вспомнимъ, [illegible] «Раненаго» [illegible] вкусы натурализма въ его историческихъ картинахъ, то это [illegible] то, что Доменикино былъ такимъ [illegible] маньеризма. Онъ говаривалъ, что изъ-подъ кисти живописца [illegible]

[60] [illegible] изученіемъ и запоминаніемъ.

ціональное начало, искус[illegible] въ безконечно меньшей степени обладаетъ [illegible]. Въ Б[illegible] [illegible] верхъ и придала его прои[illegible] [illegible] мѣстами даже и попросту безвкусно[illegible]

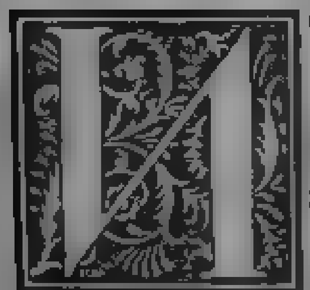


Еще более другихъ [illegible] Александръ Ивановъ на каждомъ шагу [illegible] Ивановъ [illegible]

[illegible]

Ж. Франсискъ Милле. Нахожденіе Моисея. Рудольфинумъ, Прага

VI



ИСТОРИЧЕСКIЙ пейзажъ обязанъ своимъ существованiемъ не одному Пуссену. Самъ великiй художникъ могъ найти всѣ его элементы въ Италiи — на родинѣ Полидоро, Матурино и Тицiана, и особенно многимъ Пуссенъ обязанъ въ этой области обоимъ Карачи, Доменикино и Альбани, непосредственно къ которымъ онъ и примыкаетъ. Однако съ другой стороны не подлежитъ сомнѣнiю, что Пуссенъ и одухотворилъ и обогатилъ историческiй пейзажъ, который лишь послѣ него воспринимается какъ нѣчто вполнѣ [illegible] [illegible] интереса даже самыхъ взыскательныхъ [illegible].

Что въ сущности такое «историческiй пейзажъ» и въ чемъ [illegible] именно [illegible] мы можемъ разсматривать какъ [illegible] Пуссена? Историческiй пейзажъ, извѣстный также подъ названiемъ «идеальнаго» (а иногда, смотря по настроенiю, «героическаго», «аркадическаго» или «анакреонтическаго») есть такого рода изображенiе природы, въ которомъ художникъ не столько заинтересованъ объективной передачей видимости, сколько его



Ж. де Пейе. Аркадскій пейзажъ. Оригинальная гравюра мастера

раетcя выразить чувства, вызванныя въ немъ тѣмъ или инымъ поэтическимъ впечатлѣніемъ. Не самая природа прямой объектъ его изученія, а отношеніе человѣка къ природѣ или вѣрнѣе, душевное состояніе человѣка въ природѣ. Такова внутренняя основа историческаго пейзажа, который требуетъ непремѣнно какой-либо «исторіи» для своего «оправданія» и въ которомъ надлежитъ присутствовать человѣческимъ фигурамъ, играющимъ среди обширныхъ декорацій свои любовныя, трагическія или иныя сцены.*

Рядомъ съ этимъ чистымъ видомъ историческаго пейзажа возникъ и вырабатывался другой типъ, связанный съ первымъ лишь внѣшнимъ образомъ. Еще съ XIV вѣка вошло въ моду расписывать стѣны пейзажами; въ модѣ было также ткать шпалеры, которыя, будучи повѣшены на стѣны, давали въ закрытомъ помѣщеніи иллюзію и менѣе впечатлѣніе сада, боскета или тѣнистой чащи. Въ продолженіе сотни лѣтъ при этомъ преслѣдовалась одна только изысканная цѣль и лишь многое въ смыслѣ **отвоеванія правды** въ пейзажѣ было достигнуто именно въ этой отрасли декоративнаго искусства.

* [illegible]

Но съ момента торжества академическаго начала и декоративно-пейзажная живопись попала подъ контроль «благородно-воспитаннаго на древнихъ образцахъ вкуса». И даже именно въ этой отрасли, предназначенной для украшенія знатныхъ хоромъ, условность показалась особенно умѣстной, тогда какъ простое изображеніе неприкрашенной и «неисправленной» природы прямо считалось неприличнымъ. Такія требованія привели постепенно къ тому, что образовались особые «каноны прекраснаго пейзажа», и лишь соблюденіе этихъ каноновъ позволяло относиться снисходительно ко всему «роду пейзажа», несмотря на основное положеніе тогдашней эстетики, не признававшей ничего достойнымъ вниманія истиннаго цѣнителя, кромѣ «исторической живописи высокаго стиля».

Оба явленія — чистый историческій пейзажъ и декоративный пейзажъ «благороднаго вкуса» — существовали затѣмъ вмѣстѣ и оказывали другъ на друга вліяніе. Для истинныхъ поэтовъ, какими были, напримѣръ, самъ Пуссенъ или Клодъ, каноны благороднаго декоративно-идеальнаго пейзажа пригодились, какъ выкованный поэтическій языкъ, способный сообщать ихъ твореніямъ особую важность, возвышенность и торжественность. Такіе истинные поэты къ тому же въ значительной степени обогатили и очистили этотъ языкъ, а главное — оживили его новой провѣркой по натурѣ, новыми опытами, новымъ воодушевленіемъ. Для большинства же художниковъ, менѣе богатыхъ душевною жизнью, готовыя формулы пришлись, какъ всегда, очень кстати, и подъ ихъ кистью если что получило развитіе, такъ это лишь виртуозность въ распоряженіи массами и изящество отдѣльныхъ мотивовъ. Можно при этомъ отмѣтить слѣдующее явленіе. У первыхъ и «пустые», лишенные самихъ «исторій», пейзажи не теряли своего поэтическаго характера и, слѣдовательно, могли сохранить наименованіе «историческихъ», напротивъ того, у художниковъ, отдавшихся всецѣло декоративной стихіи, даже тѣ пейзажи, въ которыхъ имѣются фигуры, остались «нѣмыми» и, чаще всего, — красивыми шаблонами орнаментальнаго порядка.

Близко къ историческому пейзажу стоитъ «руинная» и вообще «архитектурная» живопись. Въ ней вѣдь тоже главное мѣсто отведено «декораціямъ», а дѣйствующія лица какъ бы теряются среди нихъ. Архитектурная живопись также можетъ служить и отраженіемъ поэтическихъ чувствъ художника, и превосходнымъ убранствомъ стѣнъ. Вполнѣ понятно поэтому, что самъ поэтъ Пуссенъ создалъ рядъ примѣровъ въ данной области, то съ необычайнымъ тактомъ и чувствомъ пользуясь архитектурой для фоновъ своихъ историческихъ композицій, то сочиняя самостоятельные архитектурные ансамбли, въ которыхъ неодушевленнымъ каменнымъ массамъ предоставлено вѣщать о величіи древнихъ или выражать тоску по невозвратимому прошлому. Вслѣдъ же за нимъ почти цѣлыя толпы художниковъ и особенно [illegible] эту область въ XVIII вѣкѣ подъ вліяніемъ возрождавшагося классицизма



А. Перелль. Пейзажъ съ руинами. Гравюра самого мастера

По самой сути своей исторический пейзажъ со всѣми его развѣтвленіями былъ явленіемъ интернаціональнаго характера. Родиной его былъ [illegible] Римъ, а главными создателями — эклектики академисты болонцы и французскій римлянинъ Пуссенъ, въ глазахъ Академіи совершенно заслонившій собою всѣхъ своихъ предшественниковъ. На Пуссена главнымъ образомъ и указывали академическіе эстеты, гдѣ бы они ни засѣдали, его ставили въ примѣръ, его считали неисчерпаемымъ источникомъ инвенціи и непогрѣшимымъ учителемъ идеально благороднаго вкуса въ приложеніи къ ландшафту. Вполнѣ понятно послѣ этого, если мы среди пейзажистовъ выводящихъ такъ или иначе свое происхожденіе отъ Пуссена (иначе говоря всѣхъ пейзажистовъ не реалистовъ, всѣхъ пейзажистовъ академическаго воспитанія) найдемъ не однихъ только французовъ, но и итальянцевъ, и нѣмцевъ, и англичанъ, и швейцарцевъ и даже въ концѣ XVIII вѣка русскихъ. Громадное впрочемъ большинство среди этихъ наслѣдниковъ Пуссена пользовалось лишь выработанными имъ формулами, доходя иногда въ этомъ пользованіи и до ремесленнаго плагіата.

Останавливаться на всѣхъ пейзажистахъ пуссенистахъ въ подражательной живописи — не имѣетъ смысла. Но нельзя обойти молчаніемъ тѣхъ мастеровъ, которые сумѣли вложить нѣчто личное въ условныя формулы или же въ преслѣдованіи чисто-декоративныхъ цѣлей распоряжались готовыми схемами пуссеновскаго пейзажа съ исключительной красотой. Среди [illegible] пейзажистовъ пуссеновскаго стиля, обладавшихъ личнымъ поэтическимъ чувствомъ, мы найдемъ (кромѣ Клода, Бурдона и Лагира, о которыхъ рѣчь впереди) Франциска Милле, Неве, Кабеля, Форэ, Хейсманса, Блумена и Глаубера. Среди декораторовъ виртуозовъ на первомъ мѣстѣ стоитъ Гаспаръ Пуссенъ.

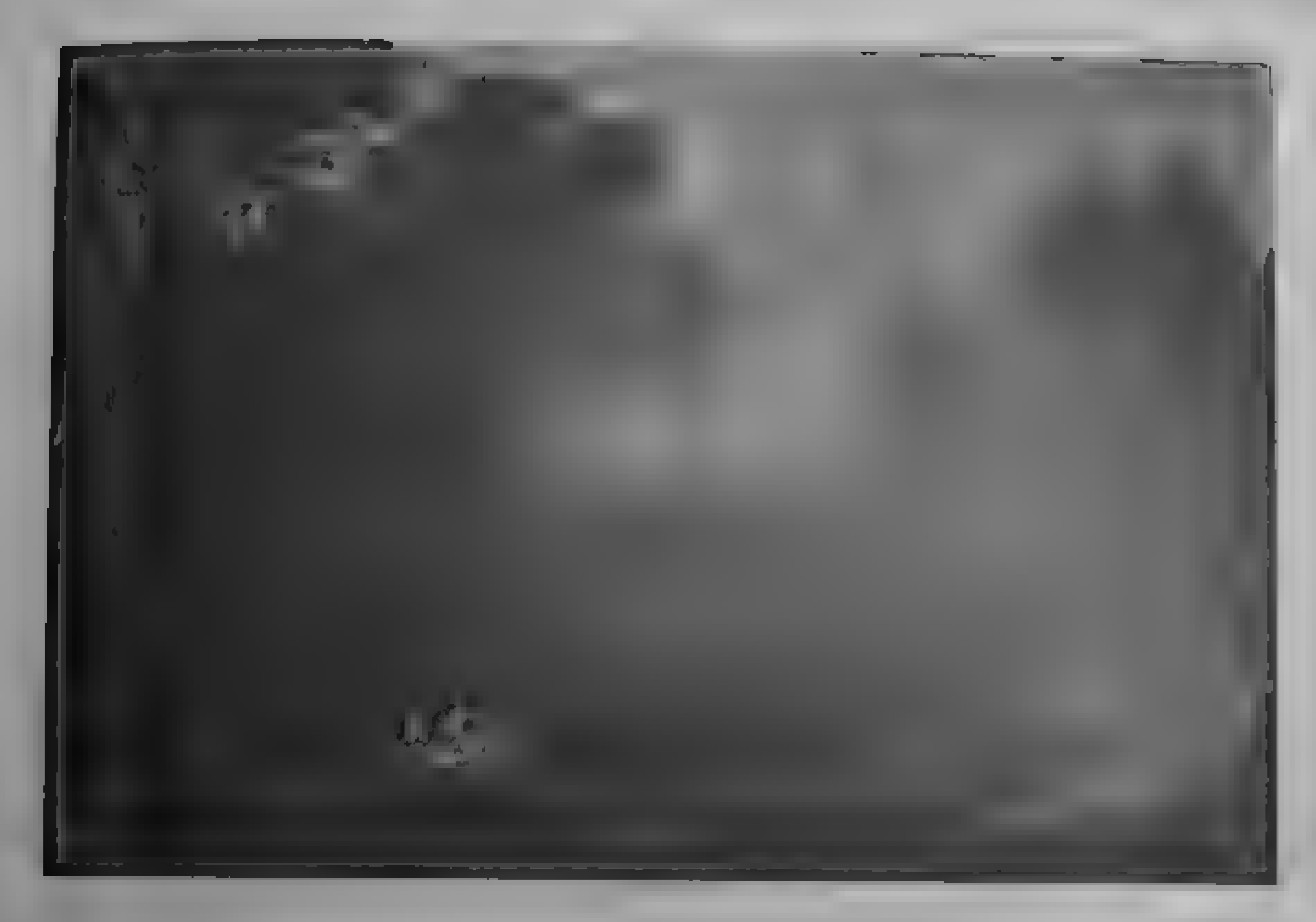
Жанъ Франсискъ Милле изъ всѣхъ пейзажистовъ пуссеновскаго стиля самый къ нему близкій по духу, и въ то же время это выдающійся колористъ, обладавшій исключительной по глубинѣ красокъ палитрой [64]. Разумѣется, до самого Пуссена (или до Клода) и «Франциску» далеко: у него нѣтъ ни той вдумчивости, ни того полета, которые дѣлаютъ творчество обоихъ великихъ мастеровъ «геніальнымъ». Онъ только въ высшей степени даровитый художникъ. Однако, съ другой стороны, мы никогда не найдемъ у «Франциска» ни легковѣсной импровизаціи, ни лишняго щегольства. Для декоративныхъ цѣлей его картины, подобно картинамъ самого Пуссена, потому и не годятся, что онѣ слишкомъ значительны сами по себѣ: хочется въ нихъ разобраться и какъ бы пожить въ этой великолѣпной стилизованной природѣ, условность которой въ значительной степени смягчена живыми, сдѣланными на натурѣ наблюденіями.

Неве извѣстенъ сейчасъ только по гравюрамъ, но по нимъ и онъ вполнѣ достойный преемникъ Пуссена и Агостино Караччи, — пожалуй, скорѣе второго, нежели перваго [65]. Своеобразную прелесть его композиціямъ придаютъ отлично нарисованныя фигуры, вплетенныя съ рѣдкимъ чувствомъ ритма въ общую композицію и сообщающія всему чарующее настроеніе какого-то аркадійскаго счастья. Къ сожалѣнію, и о Кабелѣ мы можемъ имѣть сейчас

[63] Здѣсь же вспомнимъ еще разъ о выдающихся представителяхъ историческаго пейзажа въ Италіи: о Молѣ, скорѣе примыкающемъ къ Альбани, нежели къ Пуссену, о Розѣ, скорѣе примыкающемъ къ Клоду, и о Маньяско, скорѣе примыкающемъ къ Розѣ и къ Кало. Настоящими пуссенистами представляются среди итальянцевъ Локателли и рядъ архитектурныхъ живописцевъ.

[64] Jean Francisque Millet, Millé или Milé, прозванный «Francisque», родился въ Антверпенѣ 27 апрѣля 1642 г., сынъ французскаго скульптора изъ слоновой кости, ученикъ Лаврента Франкена въ Антверпенѣ, слѣдуя за которымъ, Франциско въ 1659 г. переселился въ Парижъ, гдѣ его преподавателемъ перспективы былъ Абр. [illegible] ... Пуссена М. могъ изучать въ [illegible] собраніи банкира Жабаха и въ другихъ французскихъ собраніяхъ. Считается, что онъ путешествовалъ по Голландіи и Англіи, но Италіи ему не удалось посѣтить. Между прочимъ [illegible] серія картинъ [illegible] въ Парижѣ. Съ 1673 г. членъ Академіи, умеръ, мастеръ, по словамъ Florent le Comte, отъ яда, поданнаго ему его завистникомъ, 3 іюня 1679 г. въ Парижѣ. Произведенія стараго «Франциска» легко смѣшать съ произведеніями двухъ его преемниковъ: сына Jean Francisque Millet (1666—1723) и внука Jean Francisque M. (1697—17..). Лучшія картины стараго Франциска хранятся въ Мюнхенѣ, Брюсселѣ, Прадо и Шлейсгеймѣ. Характерные пейзажи находятся также въ Румянцевскомъ музеѣ и въ собраніяхъ Е. Г. Шварца и П. П. Вейнера.

[65] [illegible] Nève или Neve, родился въ Антверпенѣ 11 [illegible] 16.. [illegible] мастеромъ въ Антверпенѣ въ 162. г. [illegible] 1630 [illegible] живописца [illegible] время путешествія его въ Италію [illegible] 1630-мъ [illegible] Брюсселѣ. [illegible] Неве [illegible] XVIII в. [illegible] въ Мюнхенѣ [illegible]



К. Кейсманс. Пейзажъ. Императорскій Эрмитажъ

представленіе лишь по его гравюрамъ, рисункамъ и акварелямъ, тогда какъ живопись мастера, несомнѣнно, ходитъ подъ именами его болѣе осчастливленныхъ исторіей товарищей [7]. Судя по этимъ матеріаламъ, въ Кабелѣ живо исключительное чувство ритма и большое пониманіе свѣта, воздуха. Интересенъ намъ этотъ «французскій фламандецъ» и тѣмъ, что онъ былъ учителемъ Глаубера, лучшаго изъ «пуссенистовъ» конца XVII вѣка.

Творчеству Жана Форе слѣдовало бы посвятить особое вниманіе [8]. Самая личность мастера въ высшей степени интересна. Среди высокопарнаго куртизанскаго міра художниковъ „grand siècle'а" онъ является любопытнымъ исключеніемъ, какимъ-то нелюдимымъ натурфилософомъ, отклонявшимъ заказы

[7] [illegible] родился въ Рейсвейкѣ, близъ Гааги, въ 1631 [illegible] Гоена, однако, еще юношей попавъ во [illegible] Парижѣ [illegible]

[illegible] [8] [illegible] Forest родился въ Парижѣ [illegible] [illegible] Библіотекой [illegible] министромъ [illegible]

двора и наслаждающимся лишь обществомъ интимныхъ пріятелей. Въ то же время онъ славился своимъ тонкимъ художественнымъ чутьемъ и большими критическими способностями. То немногое, что мы знаемъ изъ произведеній Форэ, не идетъ въ разрѣзъ съ такой характеристикой. Въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ онъ представляется послѣдователемъ Пуссена, но въ другихъ онъ и отзвукъ нидерландскихъ реалистовъ и предвозвѣстникъ того поворота къ простой правдѣ, который опредѣлился въ искусствѣ Ваттó и который направилъ французское искусство по пути, приведшему къ барбизонцамъ и къ импрессіонистамъ. Вполнѣ свободнымъ и Форэ не умѣлъ быть по [illegible] непосредственно самой природы, пренебреженіе при любованіи ею, реминисценціями литературы, уже обнаруживаются и въ немъ, хотя бы въ томъ, какъ широко трактуетъ мастеръ деревья, или въ томъ, какъ онъ заинтересовался атмосферными и свѣтовыми эффектами.

Многія слова характеристики Форэ приложимы и къ Хейсмансу, но только у послѣдняго его фламандская натура выразилась въ преобладаніи какой-то стихійной красочности[68]. Вообще же и Хейсмансъ означаетъ какъ бы «натурализацію пуссенизма». Въ схемахъ своихъ картинъ онъ уже очень далекъ отъ бодраго реализма своихъ учителей Витте и Артуа, у него уже все ритмъ, уравновѣшенность, «благородныя» массы листвы, изысканныя линіи «идеальныхъ» скалъ и горъ. И въ то же время въ передачѣ отдѣльныхъ формъ природы это настоящій реалистъ, и именно картины Хейсманса да и прочія фламандскія картины того же типа слѣдуетъ разсматривать какъ «пособія воспитанія» другого фламандца — Ваттó. Хейсмансу вредитъ его однообразіе. Вѣчно тѣ же темныя купы густолиственныхъ, подернутыхъ осенней ржавчиной, буковъ, тотъ же клочекъ темно-синяго неба, выглядывающій изъ-за наплывшихъ бѣлыхъ облаковъ, и на самомъ виду золотистая розсыпь песчанаго оврага — все это при третьемъ и четвертомъ повтореніи уже надоѣдаетъ. Но первая картина Хейсманса, во всякомъ случаѣ, поражаетъ звучностью своихъ красокъ и подлиннымъ чувствомъ природы[69].

можъ составить образцовую картинную галерею. Д'Аржанвиль пишетъ о Форэ: «Его колоритъ ужасенъ (terrible), очевидно, приблизительно въ томъ же смыслѣ, въ какомъ «ужасенъ» Микель Анджело; иногда даже онъ слишкомъ утрированъ и слишкомъ черенъ, но можно быть всегда увѣреннымъ, что найдешь въ его картинахъ остроту [illegible] тѣ удары кисти, которые выдаютъ мастера и среди художниковъ [illegible]. Въ этомъ великомъ небрежности можно видѣть нѣчто волшебное, всѣ темныя и, такъ сказать, глухія мѣста походятъ на ту патетическую музыку, которую великіе художники умѣютъ такъ [illegible] противопоставить [illegible] [illegible] Форэ — въ музеѣ Тулузы [illegible] мастера гравировалъ. Форэ былъ въ свойствѣ съ Анфоссомъ и Ларжильеромъ.

[68] Cornelis Huysmans van Mechelen родился въ Антверпенѣ 2 апрѣля 1648 г., ученикъ [illegible] де Витте въ Антверпенѣ и [illegible] Артуа въ Брюсселѣ, работалъ сначала въ Малинѣ [illegible] въ Антверпенѣ, а съ [illegible] снова въ Малинѣ. [illegible] Умеръ мастеръ 1 іюня 1727 въ Малинѣ. Произведенія его въ Антверпенѣ, въ [illegible], въ Берлинѣ, въ Брюсселѣ [illegible] Ученикомъ его былъ другой выдающійся «пуссенистъ» — Peter Rysbrack (1655—1729).

[69] Очень многое для себя позаимствовали изъ картинъ Хейсманса и другихъ подобныхъ ему,

Какъ указываетъ самое прозвище мастера, Блуменъ-Оризонте знаменитъ своими горизонтами: далями и воздушной перспективой [70]. Разумѣется, ничего новаго по существу послѣ Клода онъ не далъ, но ему принадлежитъ (вмѣстѣ съ французами Пател ь) заслуга сохраненія извѣстныхъ завоеваній лотарингскаго генія вплоть до XVIII вѣка. Отчасти отъ него могли «научиться» нѣкоторымъ существеннымъ пріемамъ Мангларъ, Жозефъ Верне и цѣлый рядъ нѣмцевъ съ Гакертомъ во главѣ (отъ послѣдняго въ свою очередь, происходитъ нашъ «русскій Клодъ-Лорренъ» Ѳ. Матвѣевъ), а также англичанъ, подготовившихъ почву для появленія «преображеннаго Клода» — Тёрнера. Самъ же по себѣ Блуменъ очень пріятный художникъ — спокойный, ясный, «прохладный». Достаточно увидѣть одну его картину, чтобы познать всю его манеру, но и каждая дальнѣйшая картина въ отдѣльности доставляетъ отдыхъ глазу и обладаетъ способностью манить къ далекимъ безцѣльнымъ странствованіямъ.



А. Женоэльсъ. Идеальный пейзажъ. Оригинальный офортъ.

Глауберъ, ближайшій къ Жерару Лерессу человѣкъ, нерѣдко сотрудничавшій съ нимъ и даже принимавшій участіе въ его лекціяхъ, дѣйствительно означаетъ въ спеціальной области пейзажа то же самое, что Лерессъ означаетъ въ области голландской исторической живописи [71]. Для тѣхъ, кто считаетъ, что Голландія должна была бы вѣками оставаться вѣрной «національнымъ тра-

ландцевъ англичане XVIII в. съ Генсборо во главѣ. Къ сожалѣнію, приходится констатировать и то, что есть общее по существу между Хемкмансомъ и Каламомъ.

Jan Frans van Bloemen или Blomen, прозванный «Orizzonte», братъ «ландшафтника» Peter van Bloemen «Standaart» (см. т. III, стр. 4?2), родился 12 мая 1662 г. въ Антверпенѣ, ученикъ [illegible], юнымъ попалъ въ Римъ, гдѣ онъ и прожилъ до самой смерти, работая масломъ и фреской. Умеръ мастеръ въ 1740 г., по другимъ свѣдѣніямъ — въ 1748 г. Картины Блумена имѣются въ музеяхъ [illegible], Лувра, Вѣны, Эрмитажа и т. д.

[illegible] Glauber, сынъ нѣмца, поселившагося въ Голландіи, родился въ Утрехтѣ въ 1646 г., ученикъ [illegible]. Въ 1671 г. Г. отправился въ путешествіе; въ Парижѣ онъ находитъ занятіе у Пикара, въ [illegible] поступаетъ къ Кабелю; въ Римѣ, гдѣ мастеръ получаетъ свое прозвище «Polydoro», Глауберъ живетъ пять лѣтъ. Въ 1684 г. мы застаемъ художника въ Гамбургѣ, а затѣмъ, посѣтивъ Копенгагенъ, онъ, наконецъ, возвращается въ Амстердамъ, гдѣ и сближается съ Лерессомъ. На старости лѣтъ [illegible] въ богадѣльнѣ въ [illegible], гдѣ онъ и умеръ около 1726 г. Превосходныя картины Г. хранятся въ Амстердамѣ, [illegible], Касселѣ, Гаагѣ (фигуры Лересса), Геттингенѣ (въ Университетѣ), [illegible], Мюнхенѣ (фигуры Лересса), Эрмитажѣ, [illegible], Шверинѣ, Вѣнѣ и во многихъ частныхъ собраніяхъ. Изъ офортовъ [illegible] сена, одна съ Молы и 28 съ рисунковъ [illegible]. Кромѣ [illegible] фигуры на [illegible] рисовали [illegible] и [illegible] Мейсоннье.

дициямъ» и что упадокъ ея искусства произошелъ изъ-за поворота школы въ сторону академической условности [illegible] Лерессомъ [illegible] Глаубера. Но если знать настоящую судьбу [illegible], придется снять вину и съ Лерэсса и съ Глаубера и, напротивъ того, видѣть въ нихъ прекрасныхъ и сильныхъ художниковъ. По сочности красокъ Глауберъ не уступаетъ Милле, по знанію природы — и онъ настоящій предвѣстникъ Ватто; если же его картины не правдивы въ томъ смыслѣ, въ какомъ правдивы картины Рейсдаля, а скорѣе напоминаютъ «правду» Пуссена, то это еще не отнимаетъ у нихъ художественнаго достоинства. Иныя композиціи мастера даже исполнены таинственнаго мистическаго трепета: это идеальныя декораціи для мифологическихъ спектаклей. Во всякомъ случаѣ Глауберъ выдѣляется среди всѣхъ прочихъ позднихъ пуссенистовъ истиннымъ пониманіемъ величія [72].

Переходимъ къ группѣ декоративныхъ пейзажистовъ. На первомъ мѣстѣ и по времени и по заслугамъ стоитъ здѣсь «Гаспаръ».

Имя Пуссена Гаспаръ Дюге присвоилъ себѣ уже послѣ смерти своего зятя, якобы изъ пiэтета, на самомъ же дѣлѣ, вѣроятно, изъ практическихъ соображеній [73]. И едва ли самъ Никола Пуссенъ далъ бы на то свое благословеніе, ибо онъ долженъ былъ относиться къ легковѣсному импровизаціонному, чисто «итальянскому» искусству Дюге съ неодобреніемъ. Но взятая сама по себѣ живопись Гаспара полна прелести и оставляетъ позади себя произведенія прочихъ живописцевъ данной области. Ему свойственна совершенно особая ясность «ensemble» въ расположеніи массъ, особая изумительная легкость въ трактовкѣ деревьевъ, горъ, неба и особая прозрачная красочность.

---

[72] Вообще, совершенно необъяснимо то пренебреженіе, въ которомъ сейчасъ находятся лучшіе среди историческихъ и декоративныхъ пейзажистовъ! Эта несправедливость возникла отчасти вслѣдствіе того, что избытокъ ихъ въ нѣкоторыхъ музеяхъ (составленныхъ безъ системы, случайно — изъ любительскихъ кабинетовъ) представляетъ для историковъ и археологовъ, творящихъ «науку объ искусствѣ», какъ бы ненужный балластъ. По мѣсто такимъ картинамъ вообще не въ музеяхъ, а въ тѣхъ частныхъ домахъ, для которыхъ онѣ и были созданы, и лишь стадное чувство производитъ то, что и частныя лица брезгаютъ картинами, неинтересными для музейскихъ консерваторовъ. Иной «знатокъ» обладаетъ [illegible] Глаубера [illegible], которую онъ [illegible] у себя [illegible] самый потолокъ, отводя почетныя мѣста на стѣнахъ тому [illegible] «художественнымъ [illegible]». Между тѣмъ [illegible] и декоративный пейзажъ [illegible] даже времени упадка данной отрасли [illegible] въ каждомъ случаѣ [illegible] украшеніемъ каждой обстановки. Зато есть и кара этому пренебреженію. Сколько разъ намъ случалось видѣть вещи не [illegible] стойныя и самаго жалкаго эпигона — плохія копіи съ Хейсманса или Глаубера, носящія громкія этикетки Пуссена и Клода.

[73] Gaspard Dughet («Le Guaspre», «Le Guasprc» или «Gaspard Poussin»), котораго зачастую (и не безъ основанія) зачисляютъ въ итальянскую школу, родился въ Римѣ въ маѣ 1613 г.; онъ былъ сыномъ француза-повара, служившаго при одномъ изъ прелатовъ, и приходился братомъ жены Пуссена. Уже двадцати лѣтъ Дюге, получившій художественное образованіе подъ руководствомъ своего зятя, [illegible] писать пейзажи съ натуры, былъ готовымъ художникомъ и вскорѣ сталъ пользоваться громкой извѣстностью. [illegible] Римѣ, Миланѣ, Неаполѣ, Перуджіи, Флоренціи и снова въ Римѣ. Умеръ мастеръ [illegible] въ своемъ родномъ городѣ. Больше всего [illegible] фресками церкви San [illegible]



выгодно отличающей и отъ прочихъ декоративныхъ пейзажистовъ [illegible] листовъ часто злоупотреблявшихъ законченностью [illegible]. В[illegible] рѣдко онъ даже врагомъ [illegible] во всякомъ случаѣ почти [illegible] корпусномъ. Серія его свѣтлыхъ темперъ, выставленныхъ въ залахъ [illegible] наго творца. Колонна въ Римѣ производитъ сильное впечатлѣніе [illegible] среди всѣхъ художественныхъ богатствъ этого собранія. Въ нихъ [illegible] радость жизни, которой полны серебристые лѣтніе дни, когда не слишкомъ жарко, ничто не утомляетъ, умъ блаженно разсѣянъ, а сердце безмолвно [illegible]

Кромѣ Гаспра, слѣдуетъ въ числѣ представителей декоративнаго [illegible] также упомянуть Перелля, котораго мы теперь лучше знаемъ въ качествѣ гравёра другого графика — упомянутаго уже Жана Лепотра. Пьера Патэ[illegible], много заимствовавшаго у итальянскихъ перспективистовъ и сочетавшаго [illegible] съ удачнымъ пользованіемъ свѣтовыхъ эффектовъ во вкусѣ Клода, Этьена Аллеграна, котораго можно бы отнести въ одну группу съ Оризонте и Глауберомъ, и автора забавныхъ видовъ Версаля съ миѳологическимъ стаффажемъ — Котелля. Наконецъ и здѣсь встрѣчается цѣлый рядъ нидерландцевъ, изъ которыхъ мы выдѣляемъ Женоэльса, ванъ деръ Мейлена и обоихъ Мушероновъ.

Самый сдержанный и строгій изъ четырехъ послѣднихъ художниковъ Женоэльсъ (или Геноэльсъ) — идеальный пейзажистъ въ духѣ Лебрена, царственный, важный и скучноватый. Его благородныя композиціи болѣе пріятны въ переработанномъ ткацкой техникой видѣ, ибо такія [illegible] шпалеры лучше служатъ своему назначенію быть дворцовымъ украшеніемъ.

[illegible] родился въ Веронѣ, ученикъ [illegible] умеръ около 16[illegible] г. [illegible] въ музеѣ Орлеана. [illegible] картины въ Реннѣ, Марселѣ, Флоренціи [illegible] 16[illegible] — 16[illegible] болѣе извѣстенъ [illegible] рисованія герцога Бургундскаго [illegible] принадлежатъ между прочимъ гравюры [illegible]

См. стр. 162.

[illegible] Патэля отца и сына [illegible] ученикъ Вуэ, родился около 1620 г. [illegible] 165[illegible] [illegible] Королевской Академіей, умеръ [illegible] въ Парижѣ [illegible] августа 167[illegible] года. Его картины [illegible] его сына [illegible] встрѣчаются въ музеяхъ парижскаго Лувра, Безансона, Нанта, Марселя, Орлеана [illegible]

[illegible] родился въ Парижѣ въ 1644 г., членъ Академіи — въ 1725 г., умеръ [illegible] апрѣля 1736 г. въ Парижѣ. Ему принадлежатъ пейзажи въ Луврѣ, въ музеяхъ Тура, Версаля [illegible] Гренобля [illegible]

[illegible] охоты и пасторали [illegible]

1710 — 179[illegible] былъ выдающимся скульпторомъ.

Jean Cotelle [illegible] сынъ и ученикъ [illegible] Котелля старшаго (1610 — 167[illegible]), родился въ Парижѣ въ 164[illegible] г., членъ Академіи съ 16[illegible] г., умеръ въ Вилье на Марнѣ въ 1708 г. Его кисти между прочимъ принадлежитъ серія видовъ Версальскаго парка, украшенныхъ миѳологическимъ стаффажемъ [illegible] Версальскій музей.

Abraham Genoels II (работы старшаго А. G. [illegible]) родился въ Антверпенѣ [illegible] 1640 г., ученикъ [illegible] перспективиста [illegible] въ 16[illegible] г. [illegible] въ Парижѣ [illegible] въ 166[illegible] г. мастеръ былъ избранъ въ члены Академіи [illegible] въ Антверпенѣ [illegible] отправился въ [illegible] въ Римъ [illegible] въ Антверпенѣ [illegible] въ Амстердамѣ [illegible] рисунки — въ [illegible] Лоррѣ [illegible] болѣе 100 [illegible] характеризуютъ стиль и пріемы мастера.



Лемэръ-Пуссенъ (?). Античный храмъ. Галлерея Кука въ Ричмондѣ.

И Мейленъ, пока Лебренъ былъ могущественнымъ распорядителемъ всѣхъ работъ, великолѣпно подделывался подъ его вкусъ, и однимъ изъ результатовъ ихъ «дружной» дѣятельности были знаменитыя серіи гобеленовъ, столь характерныхъ для царствованія Людовика XIV. Въ нихъ фламандецъ, породнившійся съ «первымъ живописцемъ короля», сумѣлъ быть и важнымъ не хуже [illegible] и въ то же время съ тактомъ щеголять своей чарующей палитрой. Но предоставленный самому себѣ, Мейленъ оказывается инымъ, болѣе жизненнымъ художникомъ. Даже въ офиціозныхъ батальныхъ картинахъ онъ, видимо, [illegible] наслаждался правдивой передачей природы, и такія недостаточно льстивыя картины [illegible] плохо пригодны для дворцовыхъ чертоговъ, какъ бы вносить въ нихъ неподобающій тривіальный тонъ. Впрочемъ къ Мейлену придется еще вернуться въ томъ мѣстѣ, гдѣ далѣе изученіе коснется колористовъ и художниковъ нарождающейся правды [40].

[illegible] брата Адама, Сиверта и д. Мейлена, извѣстныхъ лишь въ гравюрахъ, напоминаетъ [illegible]

О Мушеронахъ мы уже говорили[81], но и здѣсь нельзя ихъ пропустить. Здѣсь, причемъ въ главѣ о декоративной живописи, первое мѣсто принадлежитъ не болѣе правдивому изъ нихъ — старшему Мушерону, а его сыну Исааку, прозванному въ Римѣ за свое искусство компановать «Ордонансъ». Въ Голландіи существуютъ цѣлыя комнаты, сплошь расписанныя этимъ изобрѣтательнымъ «уборщикомъ», и нѣтъ ничего прециознѣе и затѣйливѣе такихъ панорамныхъ и боскетныхъ кабинетовъ. Еще болѣе крупнымъ художникомъ младшій Мушеронъ являетъ себя въ гравюрахъ, сохранившихъ намъ въ черномъ на бѣломъ погибшіе его уборы[82].

Италія настоящая родина архитектурной живописи. Въ Италіи эта отрасль нашла свое всестороннее и полное развитіе, здѣсь же она превратилась въ изумительное ремесло, продолжающее доживать (правда, въ довольно искаженномъ видѣ) въ театрально-декораціонной живописи. Однако по мѣрѣ того, какъ итальянскій вкусъ сталъ распространяться повсемѣстно, архитектурная живопись (какъ отдѣльная отрасль) сдѣлалась и въ Нидерландахъ, и въ Германіи, и во Франціи чѣмъ-то необходимымъ, и всюду явились весьма замѣчательные ея представители, успѣшно выступавшіе соперниками итальянцевъ. Однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ среди этихъ соперниковъ былъ самъ Пуссенъ, поражавшій даже римлянъ благородствомъ своихъ архитектурныхъ измышленій и прекраснымъ ихъ выполненіемъ[83].

Пуссенъ непосредственно воспиталъ лучшаго изъ архитектурныхъ живописцевъ Франціи XVII вѣка — Лемэра, который, наподобіе Дюге, съ гордостью придалъ своей фамиліи болѣе славное имя своего друга[84]. Руины Лемэра, дѣйствительно, «благородны», но, къ сожалѣнію, нѣсколько сухо написаны и безразличны по краскамъ. Болѣе «живописцемъ» проявилъ себя

---

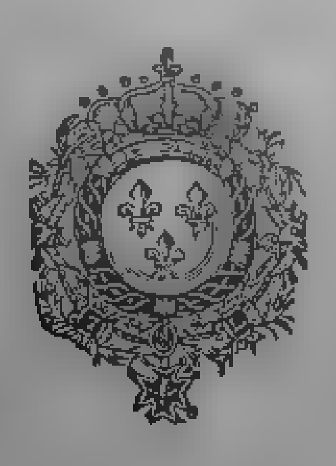
[81] См. т. III, стр. 318.

[82] Къ той же группѣ можно еще причислить слѣдующихъ фламандскихъ мастеровъ: эффектнаго бойкаго ученика Гаспара де Витте [illegible] (1627 — 1699), картины [illegible] знаменитаго архитектора Даніеля Маро, а также льежскихъ живописцевъ [illegible] (1675 — 1729) и [illegible] въ первой трети XVIII в. Интересно отмѣтить, что специальностью живописца были декоративные пейзажи въ церквахъ, наподобіе тѣхъ, [illegible] Гаспаръ украсилъ [illegible]

[83] Прекрасные примѣры архитектурныхъ [illegible] у самого Пуссена мы находимъ на слѣдующихъ картинахъ: «Пейзажъ съ Орфеемъ», «Христосъ и блудница», «Ревекка у колодца», «Чума временъ филистимлянъ» [illegible] Дрезденская галлерея и другіе варіанты въ Луврѣ, «Тайная вечеря», «Передача ключей» и «Магдалина у ногъ Христа» — собраніе Элесмира въ Лондонѣ, «Гладіаторы» въ [illegible], «Давидъ побѣдитель» — галлерея въ [illegible] [illegible] Paysage dans l'œuvre de Poussin [illegible] Histoire», 1899.

[84] Въ дни Пуссена [illegible] Лемэръ [illegible] мастеръ въ 1597 г. [illegible] художникъ жилъ въ Римѣ [illegible] исполнены декоративныя работы въ замкахъ Ришелье и Ланьоле; вернулся мастеръ въ Римъ въ 1642 г., сопровождая Пуссена; умеръ въ 1655 г. [illegible] свѣдѣніямъ, въ Гальонѣ въ 1659 г. [illegible] самого Пуссена.

сотрудникъ Лебрена, Жакъ Руссо, двѣ перед[illegible] котораго въ Salon de [illegible] Версальскаго дворца [illegible] [illegible] этому [illegible] [illegible] Жакъ Руссо [illegible] его ученикъ, Филиппъ Менье[**] [illegible] замѣнять итальянцевъ въ трудной и неблагодарной [illegible] [illegible] зонно орнаментальной [illegible] [illegible] многія лучшія декоративныя работы второй половины XVII вѣка [illegible] воздушностью и благороднымъ общимъ тономъ.



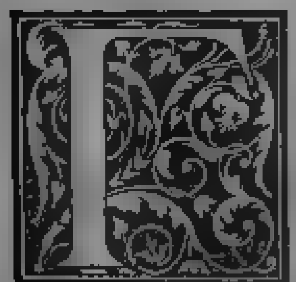
---

* [illegible] родился 4 іюня 1640 г., ученикъ своего зятя [illegible], закончилъ образованіе въ Италіи. Въ 1662 г. Р. членъ Парижской Академіи, изъ состава которой исключенъ въ 1681 г. за принадлежность къ кальвинизму, въ 1688 г. [illegible] въ [illegible] [illegible] Марли [illegible] [illegible] [illegible] для [illegible] Сенъ-Жерменскаго замка. Въ 1690 г. [illegible] Монтэгю въ Англіи [illegible] [illegible] и умеръ 16 декабря 1693 г.

** [illegible] Менье [illegible] Руссо [illegible] [illegible] [illegible] архитектуры [illegible] Парижѣ [illegible] [illegible] котораго [illegible] послѣ того какъ учитель принужденъ быть скрыться отъ преслѣдованій за свою [illegible] Менье [illegible] [illegible] Послѣ [illegible] декорировалъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Въ 1793 г. [illegible] 24 декабря [illegible]

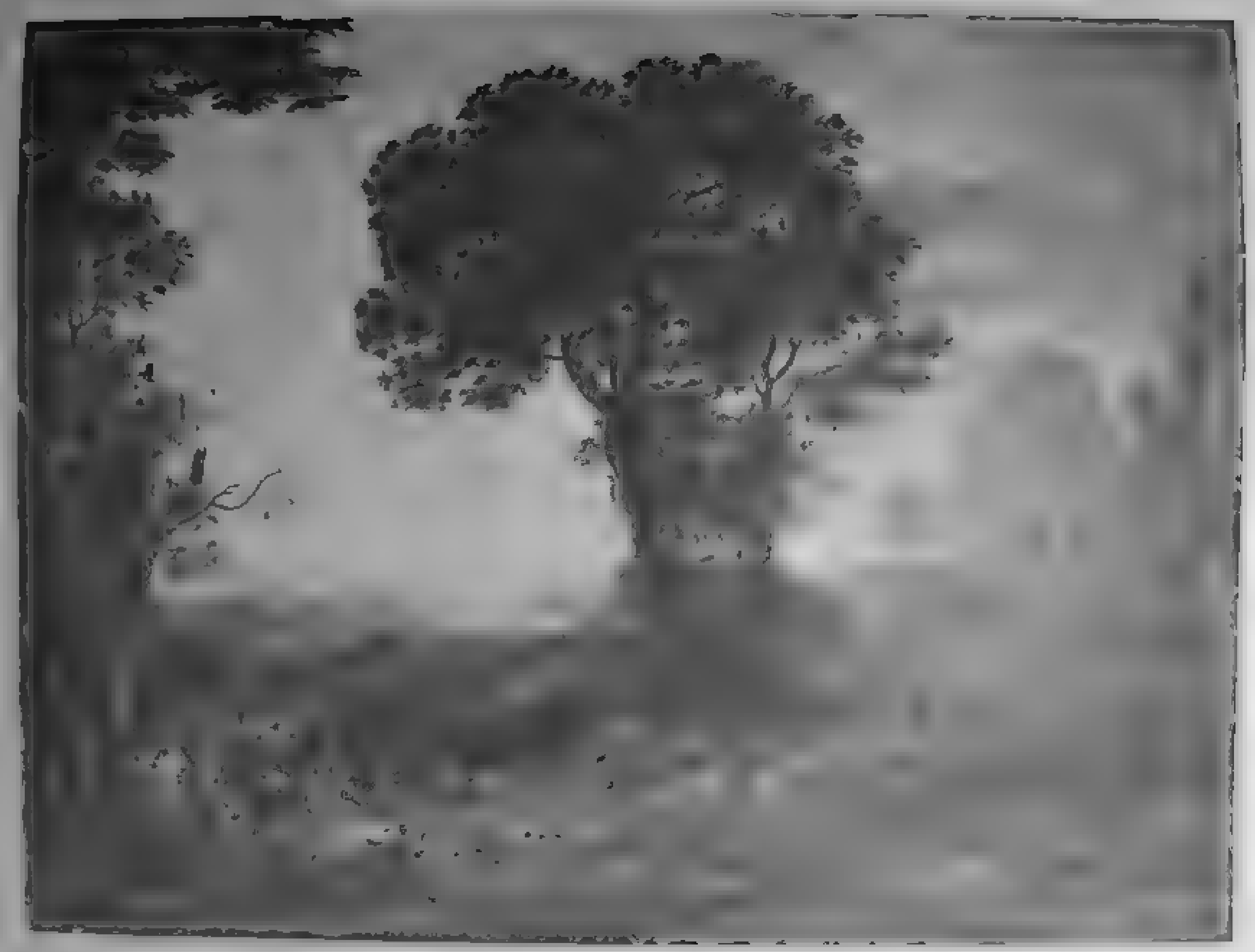
Клодъ Лорренъ. Ночь на рѣкѣ. Рисунокъ изъ Liber Veritatis

VII.



ГОВОРЯ о «пуссенистахъ» мы умышленно до сихъ поръ не касались величайшаго мастера того же круга — Клода Лоррена[57]. При нѣкоторыхъ чертахъ сходства между творчествомъ Пуссена и Клодомъ существуетъ слишкомъ глубокая разница. Клодъ своимъ душевнымъ воспитаніемъ обязанъ скорѣе Эльсгеймеру, нежели Пуссену. Да и въ [illegible] обоихъ мастеровъ (особенно многочисленномъ на сторонѣ Пуссена) разница эта продолжала чувствоваться несмотря на [illegible] личныя и временныя сближенія нѣкоторыхъ послѣдователей. Является [illegible] характеризовать [illegible] Пуссена болѣе французской и [illegible]

57 Claude Gellée, прозванный le Lorrain, родился въ 1600 г. въ Chamagne [illegible] Туля, въ семьѣ крестьянина. Сохранилось [illegible] 12-ти лѣтъ, онъ отправляется въ [illegible] Фрейбургъ къ брату-граверу; однако, [illegible] малоспособнаго Клода, [illegible] способность къ грамотѣ побудила родителей [illegible] отдать его въ ученье къ пирожнику. Въ [illegible]

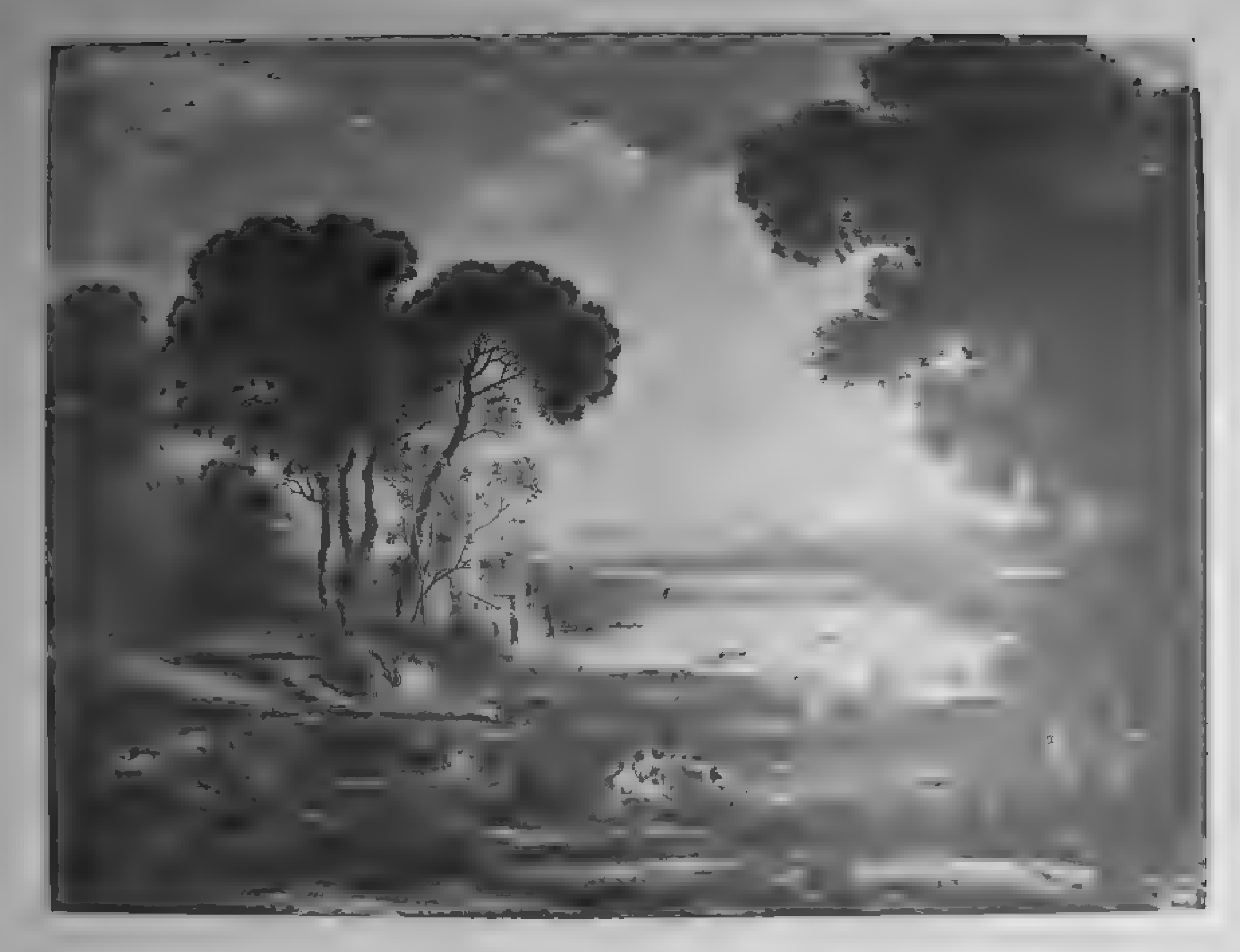


лицо Лоррена — болѣе германской. Пуссена хочется поставить въ связь съ Мантеньей, Рафаэлемъ, Караччи, Лоррена — съ Альтдорферомъ, Эльсгеймеромъ, Шеленбургомъ. Однако, если въ этихъ характеристикахъ по разнымъ признакамъ и есть доля истины, то все же онѣ слишкомъ шатки и [illegible] нихъ слишкомъ много противорѣчій, чтобы на нихъ можно было полагаться.

Внѣшне творение Лоррена отличается отъ творенія Пуссена тѣмъ, что Пуссенъ координируетъ всѣ элементы пейзажа и ни одинъ изъ нихъ [illegible] не заслоняетъ другіе. Въ этомъ смыслѣ онъ подлинный мастеръ ренессанса, последній «Renaissance Mensch», достойный числиться среди представителей золотого вѣка. Напротивъ того, у Лоррена мы встрѣчаемъ характерное для барокко подчиненіе всѣхъ частей одной доминирующей. Эта «первая роль» Клодомъ отдана свѣту. Разумѣется, Клодъ прекрасный знатокъ природы, въ цѣломъ онъ и прекрасный архитекторъ. Однако не этими чертами онъ особенно хорошъ и выдвигается среди современниковъ, а тѣмъ, что все его творение есть сплошной гимнъ солнцу, той радости, которую онъ ощущалъ при видѣ самого царственнаго свѣтила и благодатной силы, обливающей землю, дѣлающей ее красочной, прекрасной, богатой. Любимыхъ темъ Пуссена — бури, надвигающейся грозы, сѣраго дня — мы вообще не найдемъ у него. Въ мірѣ Клода (а онъ дѣйствительно сотворилъ цѣльный живой міръ, въ которомъ все гармонія, но гармонія, построенная на опредѣленной мелодіи) солнце, если даже и скрывается за облака, то это для того только, чтобы еще ласковѣе и нѣжнѣе сквозь дымку лобзать воз-

онъ помогаетъ ему расписывать виллу Баньяю Ланте близъ Витербо, затѣмъ начинаетъ работать на свой страхъ, но долгое время не можетъ себѣ пробить дорогу. Побывалъ ли Клодъ еще разъ на родинѣ, остается подъ сомнѣніемъ. Съ 1627 г. онъ, во всякомъ случаѣ, безвыѣздно живетъ въ Римѣ, гдѣ и умираетъ холостымъ 23 ноября 1682 г. — Наиболѣе раннимъ произведеніемъ мастера считается его офортъ, помѣченный 1630 г.; далѣе слѣдуютъ офорты 1636 года: «Campo Vaccino», «Le Bouvier», «La Danse au bord de l'eau» и «Le soleil levant». Серія достовѣрно датируемыхъ картинъ открывается съ луврской картины «Fêtes villageoises», написанной въ 1639 г. для папы Урбана VIII; къ 1644 г. относится картина въ Гренобльскомъ музеѣ «Тиволи»; къ 1646 г. — луврскій «Портъ»; къ 1647 г. — «Избраніе Давида на царство» (Лувръ); къ 1648 г. — «Царица Савская» (Лондонская галлерея), «[illegible]» (Лувръ), «Магдалина» (Прадо); къ 1651 г. — маленькія батальныя картины изъ исторіи Людовика XIII (въ Луврѣ); къ 1655 г. обѣ картины въ галлереѣ кн. Юсупова («Европа» и «Битва на мосту»); къ 1657 г. — дрезденская «Ацисъ и Галатея»; къ 1661—1672 г.г. — «Четыре времени дня» въ Эрмитажѣ; къ 1669 г. — «Эгерія» въ Неаполитанскомъ музеѣ; къ 1672 г. — [illegible] Брюссельскій музей. — См. [illegible] Paris 1884; Raymond Bouyer «Claude Lorrain» въ серіи «Les grands artistes», [illegible] 1903; Edward Dillon «Claude», London, въ серіи «Little books on art»; G. Lanoe «Histoire de l'école française du paysage», Paris 1901; J. P. Voiart «Éloge historique de Cl. Gelée», Nancy 1839; Owen J. Dullea «Claude Gellée» 1887; George Grahame «Cl. L.» въ серіи «Portfolio» 1895; Léon de Laborde «Notes manuscrites de Cl. Lorrain» въ «Archives de l'art français», I, 1851—2; G. Duplessis «Les eaux fortes de C. L.», Paris 1879; [illegible] «Essai biographique de [illegible]» въ «Journal de la Société Archéologique de Lorraine», 1863; F. C. Lewis «Liber Studiorum of C. L. Engravings from a Hundred Drawings in the British Museum» 1870; статьи E. Michel въ «Revue des deux Mondes», 15 января 1884 г., V. Jozé въ «Mercure de France», январь 1900 г. и Edm. Bour въ «Bulletin des Sociétés artistiques de l'Est», 1902.

[2] Клодъ «лотарингскій» былъ, несомнѣнно, болѣе «нѣмцемъ», нежели нормандецъ Пуссенъ. По свидѣтельству Бальдинуччи, Клодъ и учился одно время въ Германіи — во Фрейбургѣ. Однако все же въ XVII в. «латинскій духъ» былъ уже настолько распространенъ повсемѣстно, что искать германскія основы въ творчествѣ Лоррена представляется нѣкоторой натяжкой. Вѣдь его соотечественникомъ былъ Калло, а развѣ не очевидно, что Калло «самый французскій изъ всѣхъ французскихъ художниковъ»? Съ другой стороны, творчество тѣхъ же французовъ всего за вѣкъ до того носило всецѣло германскій оттѣнокъ, и вполнѣ сразу не могла измѣниться его основа. Есть «германизмъ» и въ Пуссенѣ.



любленную землю, а не для того, чтобы устрашать ее или грозить своимъ гнѣвомъ[69].

Клодъ былъ малообразованнымъ человѣкомъ, не умѣвшимъ даже грамотно подписывать свою фамилiю. Вѣдь, и въ художники онъ вышелъ лишь послѣ того, какъ обучился ремеслу пирожника. Это и было, вѣроятно, однимъ изъ основанiй, почему онъ держался вдали отъ общества своихъ собратьевъ и велъ до крайности уединенный образъ жизни. Но, опять таки, постоянное отшельничество, безконечныя одинокiя прогулки по Кампаньѣ способствовали тому, что творчество Клода стало такимъ сильнымъ и интенсивнымъ[70]. Вѣдь онъ не обладалъ ни знанiями, ни авторитетомъ Пуссена, находившаго въ себѣ возможность, живя въ боготворимомъ Римѣ, все же относиться критически ко всему окружающему и сознательно избѣгать соблазны пустой виртуозной «римской школы». Напротивъ того, пожелай Клодъ съ ней сблизиться, эта школа поглотила бы его и обезличила, какъ это она сдѣлала съ сотнями другихъ индивидуальностей. Лотарингскаго провинцiала охраняло его «плебейство», слишкомъ низкiй уровень его культуры. Оставшись же въ Римѣ одинъ на одинъ съ собой, Клодъ собралъ въ его руинахъ, въ его окрестностяхъ всѣ тѣ цвѣты поэзiи, къ которымъ его влекло, которые ему были нужны. И вотъ, кажется, одна изъ причинъ, почему его искусство обладаетъ такой совершенно своеобразной свѣжестью.

Какъ вообще образовался Клодъ, мы не знаемъ. Безусловно достовѣрно только то, что онъ состоялъ сначала слугой, потомъ ученикомъ одного изъ учениковъ Бриля — Агостино Тасси, буйнаго авантюриста и ловкаго виртуоза-живописца[71]. Больше же всего Клодъ, вѣроятно, обязанъ Эльсгеймеру, котораго, правда, онъ уже не засталъ въ живыхъ, но произведенiя котораго онъ безусловно могъ видѣть и изучать въ римскихъ собранiяхъ. Что же касается тѣхъ чертъ сходства, которыя усматриваются между творчествомъ Клода и цѣлаго ряда нидерландцевъ, специалистовъ по свѣтовымъ эффектамъ, также воспѣвшихъ гимны солнцу, то ихъ уже слѣдуетъ объяснить воздѣйствiемъ на этихъ художниковъ Клода, а не наоборотъ. Вѣдь всѣ они, съ Кейпомъ во главѣ, были моложе Клода, а Сваневельта называютъ даже его ученикомъ[72]. Наконецъ, возможно, что Пуссенъ, бывшiй на

---

[69] Однако, яркiе полуденные эффекты претили всему вкусу того времени и не менѣе другихъ — Клоду. «Солнечность» въ современномъ пониманiи есть порожденiе лишь XIX вѣка, впервые, пожалуй, обнаруживающееся въ творчествѣ [illegible].

[70] Во время одной изъ такихъ прогулокъ его встрѣтилъ Зандрартъ. Характерно, что французскiе современники молчатъ о Клодѣ, и что наиболѣе цѣнныя свѣдѣнiя о немъ сохранилъ намъ этотъ нѣмецъ.

[71] См. т. III, стр. 477. Тамъ же упомянутъ самъ [illegible] Франческо [illegible], рисунки котораго — марины, корабли, гавани — очень напоминаютъ излюбленныя Клодомъ темы. Вообще съ своими морскими пейзажами былъ знаменитъ и Тасси, проведшiй даже нѣсколько лѣтъ каторжникомъ на галерахъ и завоевавшiй [illegible] смотрителей мастерствомъ рисовать корабли. О [illegible] Клода въ Неаполь говоритъ малодостовѣрный Бальдинуччи, который даже называетъ и тамошняго его учителя, мастера Гофредо [illegible] однако, до сихъ поръ персонажемъ мифическимъ. [illegible] Клодъ могъ встрѣтить и въ Римѣ, гдѣ тотъ скончался [illegible]

[72] [illegible] Клода въ XVII [illegible]



шесть лѣтъ старше своего товарища, если и не «сформировалъ» его, то все же направилъ, помогъ ему освободиться отъ условныхъ пріемовъ итальянскихъ виртуозовъ, ободрилъ и укрѣпилъ Клода въ намѣреніи держаться избраннаго пути «благородной простоты». Одной изъ главныхъ прелестей Клода, чертой, связующей его творчество съ творчествомъ Пуссена, онъ, вѣроятно, обязанъ именно благодѣтельному вліянію послѣдняго.

Первыя дошедшія до насъ произведенія Клода Лоррена, хотя и содержатъ еще слѣды извѣстной робости, однако все же полны чего-то совершенно самобытнаго по существу. Схемы въ нихъ напоминаютъ пейзажи Карраччи, Альбани, Доменикино, но болѣе жизненная атмосфера окутываетъ предметы, и все въ цѣломъ обладаетъ той силой убѣдительности, которая не иначе дается въ искусствѣ, какъ при наличности убѣжденности творца. И всѣ дальнѣйшіе пейзажи Лоррена болѣе «наивны», нежели пейзажи ученыхъ и хитроумныхъ итальянцевъ, но именно слишкомъ большая умственность послѣднихъ не дала имъ понять глубокій смыслъ пейзажной живописи, къ которой они всегда относились нѣсколько свысока, какъ къ роду «низшему», тогда какъ, напротивъ того, наивность Клода позволила ему вложить всю свою душу въ пейзажъ, направить всѣ свои усилія на то, чтобы передать на холстѣ свои переживанія на лонѣ нѣмой и обожаемой имъ натуры. Среди всѣхъ тѣхъ «искушенныхъ» онъ и былъ какимъ-то одинокимъ простоватымъ поэтомъ и провинціаломъ, не понимавшимъ краснорѣчивой толпы, но зато съ тѣмъ большимъ упоеніемъ внимавшимъ вѣщему шопоту земли.

Характерно для Клода и то, что онъ почти не писалъ декоративныхъ картинъ. Подобно Пуссену и Эльсгеймеру (и въ противоположность Бриллю и Гаспару), онъ — типичный живописецъ для кабинета любителей. Его картины не созданы для украшенія стѣнъ, но требуютъ того же сосредоточеннаго вниманія, которое удѣлялъ самъ мастеръ своимъ этюдамъ съ натуры и воспроизведенію ихъ въ цѣлостныхъ гармоніяхъ. Вначалѣ и Клода чуть было не заставили пойти по общей дорогѣ. Онъ помогъ Тасси расписывать виллу Ланте и позже самостоятельно исполнилъ нѣсколько стѣнныхъ фресокъ (особенно славятся его фрески въ палаццо Мути). Но съ момента, когда художникъ всталъ на ноги, онъ уже больше не возвращался къ декоративной живописи. Одну за другою писалъ онъ свои «оды», свои поэмы въ краскахъ, и для созданія ихъ ему важнѣе всего было уединеніе, полная сосредоточенность. Будучи при этомъ человѣкомъ безхитростнымъ, онъ избѣжалъ и другой опасности — не впалъ въ шаблонное бездушное повтореніе. Правда, любители часто требовали отъ мастера повторенія тѣхъ же темъ, и, напримѣръ,

---

столбцовый рисунокъ въ собр. Дрезена), и обоихъ Пателен (см. выше). Въ XVIII в. Клодъ является [illegible]

[illegible] Въ то же время Лоррену во Франціи [illegible]



Клодъ Лорренъ. Вечеръ. Гравюра Каричиоли съ рисунка мастера

обиліе «морскихъ гаваней» въ его творчествѣ объясняется именно этимъ желаніемъ каждаго коллекціонера имѣть то же, чѣмъ уже гордится его «конкурентъ». Однако, чистосердечный Клодъ обладалъ завидной способностью всякое повтореніе писать съ той же радостью, такъ же искренно и вдохновенно, какъ и первоначальную картину.

Считается, что пейзажъ Клода искусственъ. Апостолы реальной школы критически отнеслись къ самымъ «зданіямъ» природы Клода. Однако, въ этомъ кроется глубокое недоразумѣніе, которое легче всего и скорѣе всего разсѣивается, если обратиться къ рисункамъ мастера. На ряду съ Пуссеномъ, съ Рембрандтомъ, съ Калло, Клодъ одинъ изъ величайшихъ и геніальнѣйшихъ рисовальщиковъ вѣка. Впрочемъ, говоря о рисункахъ Клода, сейчасъ же приходитъ на умъ составленный имъ сборникъ, извѣстный теперь подъ названіемъ «Liber Veritatis» и принадлежащій къ главнымъ примѣчательностямъ собранія герцога Девонширскаго. Но не эти рисунки даютъ намъ настоящаго Клода и позволяютъ проникнуть въ самую его душу. Вѣдь лишь незначительная часть ихъ можетъ сойти за «наброски» къ картинамъ; большинство же представляетъ собой зарисованныя мастеромъ «идеи» про-

данныхъ и «умѣлыхъ» собственныхъ композицій [94]. Настоящія же основы творчества Клода открываются въ его этюдахъ съ натуры, и здѣсь ста новится очевиднымъ, что «стильность» Клода опирается на его громадное знаніе.

Рисовалъ Клодъ, вѣроятно, по той же системѣ, какъ Эльсгеймеръ и Пуссенъ, т. е. онъ не снисходилъ до усердно механическаго копированія природы, но бралъ отъ нея лишь существенное. Можно думать, что работа надъ каждымъ его этюдомъ сводилась къ тремъ моментамъ: къ выбору мотива, къ пытливому всматриванію и къ занесенію въ альбомъ. И вотъ несомнѣнно, что изъ этихъ трехъ моментовъ наиболѣе длительными были первый и второй, третій же исполнялъ какъ бы служебную роль, «являлся на готовое». Разъ каждую линію и весь эффектъ въ цѣломъ Клодъ з н а л ъ наизусть, то рука, водимая внутри сложившимся образомъ, съ величайшей свободой и быстротой двигалась по бумагѣ. Всѣ эти рисунки и производятъ впечатлѣніе б ы с т р ы х ъ, и все же никакъ про нихъ не скажешь, чтобъ это были поверхностные малосодержательные рисунки. Подъ пятнами и штрихами ихъ кроется огромная сила воли и не имѣющее себѣ равнаго проникновенное чувство природы. Впрочемъ, и въ картинахъ не найти у Клода мелочно разработанныхъ частей во вкусѣ Дюрера. Въ этомъ отношеніи даже великій симплификаторъ Пуссенъ уступаетъ Клоду, хотя вообще первый въ чисто живописномъ смыслѣ гораздо выше второго. Нерѣдко у Пуссена авансцена слишкомъ испещрена подробностями. У Клода же въ первыхъ планахъ замѣчается извѣстная грубость, и это вполнѣ понятно, ибо все вниманіе художника было направлено къ опредѣленной цѣли, и ему «некогда было разсѣиваться». Въ рисункахъ найдутся у него этюды растеній, листьевъ, скалъ, а также виды опредѣленныхъ мѣстностей [95], но это — исключенія, большинство же ихъ воспроизводитъ «цѣлыя партіи» деревьевъ, горъ, далей. Его интересовалъ не организмъ каждаго отдѣльнаго предмета, но архитектурные законы совокупностей.

Зато никто какъ Клодъ не умѣлъ такъ просто и увѣренно разрѣшать проблему пространства и такъ прочно и вѣрно «строить» почву. Особенно торжествовалъ онъ въ труднѣйшемъ изображеніи снисходящихъ, стелющихся отъ зрителя плоскостей. Съ тѣхъ поръ для его открытія были использованы на всѣ лады и въ значительной степени банализованы, но въ дни Клода они могли казаться прямо чудесными. Какой колоссальный путь былъ пройденъ отъ «валящейся» «сумбурной» постройки пейзажа въ XV вѣкѣ (въ

[94] Несомнѣнно, у Клода была извѣстная «слабость» къ своимъ вещамъ, и ему пріятно было видѣть всегда подъ рукой напоминанія тѣхъ своихъ этюдовъ, которыми онъ особенно гордился. Толкованіе же возникновенія «Liber Veritatis» какъ своего рода метрической книги, куда Клодъ заносилъ копіи со своихъ картинъ для того, чтобы, въ случаѣ надобности, выводить на чистую воду своихъ многочисленныхъ плагіаторовъ и фальсификаторовъ, представляется скорѣе натяжкой. Въ всякомъ случаѣ, такая метрическая книга не могла имѣть полнѣйшее документальное значеніе, ибо эти наброски Клода часто какъ будто сдѣланы по памяти и далеко не точны вполнѣ.

[95] Реальные виды Рима встрѣчаются у него на [illegible] картинахъ [illegible] 1638 г. [illegible] и Вилла Кастель Гандольфо 1639 г. галлерея Барберини [illegible] третьего [illegible] Портъ Мари



Клодъ Лорренъ. Бой на мосту. Галлерея кн. Юсуповой

рода той, которую мы видимъ у «Мастера Кальварія», или тѣхъ громожденій, которыми Момперъ и Брейгель желали передать просторъ и дали) до той геніальной простоты, съ которой тѣ же проблемы рѣшены лотарингскимъ мастеромъ![30]

И въ архитектурахъ Клода сказывается основная черта его искусства. Въ нихъ онъ менѣе всего заботится о строгихъ канонахъ античности, которые въ архитектурахъ Пуссена всегда соблюдены со знаніемъ настоящаго зодчаго. Пропорціи у него произвольны, физіономіи отдѣльныхъ зданій иногда даже [illegible] карикатурны, не совсѣмъ въ порядкѣ у него и перспектива, которую онъ какъ будто больше знаетъ чувствомъ и практически, нежели въ теоріи. Но при всемъ томъ, что за божественная красота

...дамъ, извѣстный намъ по наброску въ «Liber Veritatis» и исполненный [illegible] и предыдущая. [illegible]

[30] Независимо отъ Клода, въ далекой Голландіи одновременно съ нимъ къ тому же рѣшенію приходитъ Рембрандтъ въ своихъ офортахъ и рисункахъ. [illegible]

«архитектурныя картины» Клода, особенно его знаменитыя «Замки» или же руины, стоящія среди дикой природы! Это Schein, а не Coulisse, не миражъ, но вотъ слова «театральная декорація» все же были бы въ приложеніи къ этимъ видѣніямъ неумѣстными, ибо если эти зданія и не реальны (жить въ нихъ нельзя и никогда въ нихъ не жили), то все же они существуютъ сами по себѣ, они какъ-то неразрывно связаны, соединены съ окружающимъ, они часть природы и такой природы, которой вѣришь въ цѣломъ.

Обыкновенно очень критикуютъ фигуры Клода и ставятъ ихъ или на счетъ малой его образованности, или на счетъ его сотрудниковъ въ этой области. По провѣркѣ же выходитъ, что, за рѣдкими исключеніями, съ трудомъ вѣрится атрибуціи одному изъ его пріятелей, — вѣдь, Міель и Лаури великолѣпные рисовальщики, — и въ то же время нужно согласиться, что стаффажъ на картинахъ Клода самый для нихъ подходящій. Фигуры эти того же характера, какъ и архитектура Клода. Разумѣется, это не живые люди, не герои, не историческія лица. Но все же соединены они съ пейзажемъ чудесно и всегда вносятъ въ него то, что требуется, они подчеркиваютъ настроеніе, они позволяютъ еще яснѣе говорить «нѣмымъ» предметамъ. Пастухи у руинъ усиливаютъ настроеніе слегка меланхолической идилліи, толпы царедворцевъ среди архитектурныхъ громадъ усиливаютъ праздничность.

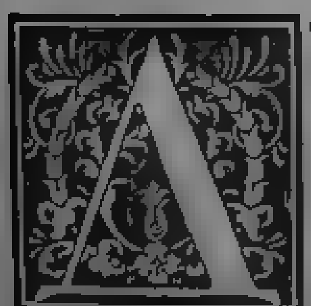
Въ свою очередь, и руины, и прибрежные дворцы, и рощи въ картинахъ Клода лишь сподвижники его главнаго героя — солнца. Они строятся и группируются исключительно для того, чтобы блекло свѣтиться и таять въ вечернихъ лучахъ, или для того, чтобы еще торжественнѣе казался прощальный апоѳеозъ Феба. Изъ всѣхъ моментовъ дня, любимымъ былъ для Клода вечеръ, тотъ короткій часъ, когда колесница Аполлона держитъ свой путь внизъ, къ скрытому за линіей горизонта чертогу царственной матери, когда золотыми рядами бѣгутъ издалека къ ступенямъ дворцовъ волны залива, когда призрачныя тѣни тянутся по водамъ, по плитамъ, колоннамъ и стѣнамъ и тающимъ миражемъ кажутся мощные корабли и грузные замки, а все небо вокругъ пропадающаго свѣтила пылаетъ, какъ раскаленная мѣдь, бѣлымъ сіяніемъ.





Фр. Перрье. Орфей въ аду. Лувръ. Парижъ

VIII



До сихъ поръ мы говорили о тѣхъ французскихъ художникахъ первой половины XVII вѣка, которые остались въ общей исторіи, и лишь въ одномъ мѣстѣ сдѣлали отступленіе для графиковъ второстепеннаго достоинства. Въ свое же время на ряду съ Калло, Пуссеномъ и Клодомъ и совершенно затмевая братьевъ Ленэнъ, работалъ цѣлый рядъ другихъ отличныхъ художниковъ. Въ теченіе долгаго царствованія академизма они именно считались гордостью Франціи. Нынѣ же эти знаменитые мастера попали въ область спеціальнаго изученія.

Переоцѣнка эта объяснима. Правда, все это художники, надѣленные прекрасными талантами и уже навѣрное великолѣпные знатоки своего дѣла, указывающіе зрѣлое состояніе французской школы въ цѣломъ. Многіе изъ нихъ къ тому же обнаруживали себя въ качествѣ отличныхъ декораторовъ, и можно лишь горько пожалѣть, что почти всѣ тѣ декоративные ансамбли, которые были ими созданы, погибли благодаря вандализмамъ двухъ вѣковъ, частью погибли безслѣдно, частью извѣстны только по гравюрамъ. Но съ другой стороны, рѣдкое произведеніе этихъ художниковъ можетъ [illegible] насъ порадовать [illegible]. Все ихъ творчество [illegible]

является болѣе или менѣе удачнымъ отраженіемъ того, что создавалось въ Италіи — особенно въ Болоньѣ и въ Римѣ.

Съ другой стороны уже то, что въ теченіе цѣлыхъ двухъ вѣковъ именно эти художники представляли собой «классиковъ» французской живописи, уже то, что на нихъ, въ равной степени съ Пуссеномъ, воспитывались всѣ послѣдующіе художники академическаго типа, что ихъ творчество постоянно обсуждалось и ставилось въ примѣръ, заставляетъ насъ обратить на нихъ вниманіе, хотя бы и лишенное энтузіазма. Но и кромѣ того вся душа вѣка, весь его вкусъ, всѣ его художественныя убѣжденія станутъ для насъ ясными лишь послѣ изученія этихъ мастеровъ. Клодъ былъ слишкомъ недоступнымъ для общаго пониманія поэтомъ, а лучшее, что есть въ Клодѣ и въ Пуссенѣ, оставалось даже для ихъ поклонниковъ скрытымъ вплоть до самаго XIX вѣка. Наоборотъ, истинное утѣшеніе эстетамъ и всему прециозному вкусу своего времени доставляли Симонъ Вуэ, Франсуа Перрье, Лоранъ де Лагиръ, Бланшаръ, Мелланъ, Шампэнь, оба Миньяра, Лесюеръ, Бурдонъ и, наконецъ, самъ premier peintre du roi — Monsieur Lebrun.

Д'Арженвилль, этотъ характерный для академическихъ воззрѣній историкъ-компиляторъ, приписываетъ Симону Вуэ значеніе возстановителя во Франціи хорошаго вкуса и сравниваетъ его съ трагикомъ Корнелемъ[37]. Однако, если чѣмъ излюбленный художникъ двора Людовика XIII и отличался отъ своихъ непосредственныхъ предшественниковъ — Фреминэ и Дюбреиля или отъ своего «конкурента» Пуссена, такъ это и большей свободой въ пріемахъ живописи, доходящей иногда до импровизаторской развязности, и сильнымъ привкусомъ недопустимаго, съ точки зрѣнія академическихъ эстетовъ, натурализма. Съ другой стороны, тѣ же черты, обли-

[37] Simon Vouet родился въ Парижѣ 9 января 1590 г. Ученикъ своего отца Лорана В. († 1630 г.), peintre ordinaire du roi. 14-ти лѣтъ С. В. такъ искусно писалъ портреты, что на него палъ выборъ, когда понадобилось написать портретъ одной дамы, жившей въ изгнаніи въ Англіи. Въ 1611 г. онъ сопровождаетъ барона Harlay de Sancy въ его посольствѣ въ Константинополь и тамъ по памяти пишетъ портретъ султана Ахмета I. Въ ноябрѣ 1612 г. В. отправляется въ Венецію, гдѣ копируетъ произведенія Тиціана и Веронезе. Въ 1613 г. онъ въ Римѣ, гдѣ попадаетъ подъ вліяніе Караваджо. Позже онъ принимается за изученіе Гвидо Рени. Въ 1620 г. Вуэ въ Генуѣ работаетъ для принцевъ Доріа. По возвращеніи въ Римъ въ 1624 г. его выбираютъ въ principe Академіи св. Луки. Мастеръ, женившись на портретисткѣ Вирджиніи [illegible], [illegible] утверждается въ Римѣ, когда внезапно является въ 1627 г. приглашеніе его ко двору Людовика XIII. Съ этого момента, получивъ званіе «перваго живописца короля», онъ становится излюбленнымъ и оффиціальнымъ художникомъ Франціи и исполняетъ значительныя [illegible] работы въ дворцахъ [illegible] Сен-Жермена, Пале Рояля и др. [illegible] у него уроки [illegible] и любилъ присутствовать при его работахъ. Въ позднѣйшее время В. былъ настолько заваленъ заказами, что это стало сказываться на достоинствѣ его живописи. Онъ все болѣе и болѣе впадалъ въ схематизмъ, а краски утратили свою прежнюю силу. Умеръ мастеръ 30 іюня 1649 г. въ Парижѣ. — Среди многочисленныхъ учениковъ Вуэ мы находимъ: Лесюёра, Лебрёна, его двухъ братьевъ и его сына Жака, Франсуа Перрье, П. Миньяра, Шаперона, представленнаго въ Эрмитажѣ двумя картинами, Ш. Поэрсона, бывшаго долгое время директоромъ Римской Академіи, обоихъ Тестеленовъ, Дориньи-отца, А. Дюфренуа и др. Изъ нихъ наиболѣе близокъ къ учителю его зять, искусный декораторъ Мишель Дориньи (1617 — 1665, академикъ — съ 1663 г., профессоръ — съ 1664 г.), авторъ карикатуры на Мазарини. Всѣ декоративныя работы Вуэ съ теченіемъ времени погибли, но многія изъ нихъ, къ счастью, извѣстны намъ по гравюрамъ. Изъ сохранившихся произведеній упомянемъ рядъ картинъ въ Луврѣ («Аллегорія на богатство», «Портретъ Людовика XIII», «Сусанна» и др.), картины въ музеяхъ [illegible], [illegible] Эрмитажъ обладаетъ тремя характерными картинами мастера, изъ которыхъ «Смерть Лукреціи» носитъ еще сильно караваджескій характеръ. [illegible] В. гравировали его



Симонъ Вуэ. Туалетъ Венеры. Гравюра М. Дориньи.

жающія Вуэ съ Гверчино, дѣлаютъ его искусство для насъ болѣе пріемлемымъ, нежели искусство многихъ его современниковъ. Особенно въ [illegible]женныхъ и строгихъ, и нужно думать, что въ [illegible]ныхъ съ [illegible] времени декоративныхъ ансамбляхъ, коими Вуэ украсилъ нѣкоторые частные дома и почти всѣ королевскіе дворцы, [illegible] краски и эффекты [illegible]ваніе свѣтотѣнью должны были производить исключительно радостное впечатлѣніе.

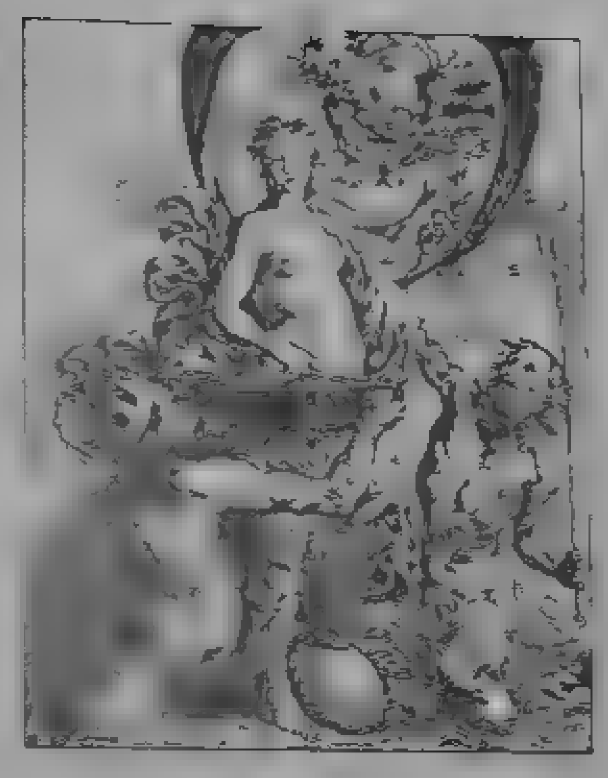
Болѣе выдержанными натуралистами представляются бодрый энергичный живописецъ Клодъ Виньонъ [98] и особенно извѣстный въ качествѣ гравера К. Меллонъ. Къ сожалѣнію, творенія Виньона разбросано по провинціальнымъ музеямъ и по церквамъ. Многое и вовсе пропало, причемъ оно не удостоилось, подобно произведеніямъ Вуэ, чести гравюры. Но то, что сохранилось (напримѣръ картины въ Лиллѣ и въ Гренаблѣ), обнаруживаетъ въ художникѣ извѣстную самостоятельность, а иногда и какую-то вычурную затѣйливость, выдающую въ немъ современника Брамера и Рембрандта. Клодъ Меллонъ [99], авторъ знаменитаго «Нерукотворнаго образа», награвированнаго имъ посредствомъ одной непрерывной линіи, начинающейся съ середины носа Христа, представляется обыкновенно какъ лишенный темперамента техникъ, припрятавшій подъ виртуозными фокусами свою неспособность загораться настоящимъ творческимъ пламенемъ. На самомъ дѣлѣ онъ заслуживаетъ болѣе сочувственнаго отношенія. Цѣлый рядъ его оригинальныхъ композицій соединяетъ удивительную простоту съ искренностью, неподражаемо-увѣренное мастерство съ внимательнымъ изученіемъ природы. Особенно же хороши его портреты, методичность штриховки коихъ не вредитъ ни классической ихъ красотѣ, ни жизненности.

оба зятя — Дориньи и Тортеба, Кл. Мелланъ, Н. Дарe и мн. др. См. Charles Perrault «Éloge des [illegible]».

[98] Claude Vignon le Vieux родился въ Турѣ 19 мая 1593 г., считается (безъ всякаго основанія) ученикомъ Караваджо въ Римѣ, куда юный В. попалъ въ обществѣ двухъ монаховъ. На публичномъ конкурсѣ, заданномъ папой Григоріемъ XV, В. получилъ первую премію за свой «Бракъ въ Канѣ». На возвратномъ пути во Францію В. побывалъ въ Испаніи. Марія Медичи неоднократно посылала мастера, извѣстнаго своимъ критическимъ даромъ, въ Испанію и въ Италію для художественныхъ пріобрѣтеній. Людовикъ XIII заказалъ ему серію шпалеръ съ изображеніемъ королевскихъ эмблемъ. Много занимался В. и иллюстраціей книгъ ([illegible] Lemoyne, «La Pucelle» [illegible] Шапелена, [illegible] Демара и др.). Художникъ былъ дважды женатъ и имѣлъ баснословное количество дѣтей (34), изъ которыхъ старшій, Клодъ, былъ искуснымъ живописцемъ. [illegible] Виньонъ славился исключительной быстротой работы. Умеръ В. въ Парижѣ 10 мая 1670 г. Съ 1651 г. онъ былъ профессоромъ Академіи. Изъ произведеній мастера сохранились картины въ музеяхъ Гренобля («Іисусъ среди книжниковъ»), Лилля, Нанта («Омовеніе ногъ» 1653 г.), Реннъ, Руана, Тулузы. Кромѣ того, извѣстны 27 оригинальныхъ гравюръ В. и гравюры съ его произведеній N. Deshayes и Kene[illegible]. См. замѣтку Guillet de St. Georges въ «Mém. inédits», т. I.

[99] Claude Mellan родился въ Аббевиллѣ 23 мая 1598 г., сынъ мѣдника [illegible] переселился въ Парижъ. Первыми работами М. были гравюры съ портретовъ Дюмустье (1621–23). Въ 1624 г. на средства Пейреска мастеръ отправляется въ Римъ, гдѣ онъ поступаетъ къ Виллямену, а позже — къ Вуэ. Огромнымъ [illegible] М. [illegible] его возвращеніи въ 1637 г. въ Парижъ [illegible] онъ получилъ даровую квартиру въ Луврѣ, пенсію и званіе «гравёра кабинета короля». Умеръ мастеръ въ Парижѣ 9 сентября 1688 г. отъ послѣдствій паденія съ лѣстницы. — Считается, что всѣ картины М. остались въ Италіи, тѣмъ не менѣе мы можемъ судить о немъ, какъ о живописцѣ, по его гравюрамъ съ собственныхъ произведеній. [illegible] кромѣ «Нерукотворнаго образа», [illegible]. A[illegible] de Montaiglon [illegible] de C. M[illegible], Abbeville, 18[illegible].

Искусство Франсуа Перрье [*] можно въ извѣстной степени разсматривать какъ продолженіе строгаго и заученаго искусства Фремина; оно, однако, лишено чисто-живописныхъ достоинствъ автора плафона Фонтенеблоской капеллы. То, что умѣли выискать схоласты-эстеты въ Пуссенѣ, то самое, дѣйствительно, содержится, безъ всякой примѣси чего-либо вольнаго, въ Перрье. Зато ладъ композиціи у этого художника не уступаетъ самому Аннибале Караччи, а всѣ его фигуры и лица полны внушительнаго благородства, болѣе высокаго стиля, нежели стиль учителя Перрье, Ланфранко. Этотъ вкусъ къ благородству сообщаетъ и гравюрамъ Перрье съ античныхъ скульптуръ (на которыхъ учились прежде, чѣмъ добраться до Рима,



Клодъ Виньонъ. Фортуна. Гравюра Брейетта.

всѣ французскіе художники) особую красоту и даже прелесть.

Лоранъ-де-ла-Гиръ не побывалъ въ Италіи и одно это обстоятельство доказываетъ, насколько во Франціи было подвинуто художественное образованіе въ духѣ итальянскаго академизма [**]. Дѣйствительно, нѣтъ ничего легче, какъ принять церковныя картины Лагира за работы какого-либо римлянина или болонца [***]. Но у Лагира имѣются и свои отличительныя черты какъ въ композиціонномъ строѣ, такъ и въ пропорціяхъ удлиненныхъ, сухощавыхъ

---

* François Perrier, прозванный «Le Bourguignon», родился въ St. Jean de Losne (по другимъ свѣдѣніямъ, въ Маконѣ и въ Салэнѣ — Salins) въ 1590 г. Сынъ золотыхъ дѣлъ мастера, юношей отправился въ Римъ, служа проводникомъ слѣпому нищему. Въ Римѣ ему удалось попасть въ ученики къ Ланфранко. На возвратномъ пути онъ нѣкоторое время жилъ въ Ліонѣ, гдѣ, между прочимъ, расписалъ монастырь картезіанцевъ, и затѣмъ въ Маконѣ. Съ 1630 г. онъ въ Парижѣ. По рекомендаціи Вуэ П. расписываетъ капеллу замка Chilly. Въ 1635 г., недовольный малымъ примѣненіемъ своего таланта во Франціи, П. возвращается въ Италію, гдѣ много занимается гравированіемъ съ античныхъ статуй. Преданный Ланфранко, онъ не гнушается принять участіе въ интригахъ этого мастера противъ Доменикино. Въ 1645 г. Перрье возвращается снова въ Парижъ, гдѣ главнѣйшей работой его было декорированіе [illegible] въ Hôtel de la Vrillière [illegible]. Въ 1648 г. П. избранъ однимъ изъ членовъ основателей парижской Академіи живописи. Умеръ мастеръ въ концѣ 1650 г. (по другимъ свѣдѣніямъ — въ 1656 г.). См. статью [illegible] въ «Archives [illegible] de l'Art français» [illegible] des Arts [illegible].

Кромѣ Лагира, не былъ въ Италіи и цѣлый рядъ другихъ выдающихся французскихъ мастеровъ XVII в.: Лесюеръ, Филиппъ Рагу, Ларжильеръ, де Труа отецъ, Клодъ Оранъ, Сантерръ, И. П. Кузель, Паэль.

** Laurent de La Hyre (Hire) родился въ Парижѣ 27 февраля 1606 г. Ученикъ своего отца [illegible] и по нѣкоторымъ свѣдѣніямъ Вуэ. Въ Фонтенеблоѣ его наставникомъ былъ Dessarges. Въ 1648 г. онъ избранъ однимъ изъ членовъ основателей Академіи. Умеръ мастеръ въ Парижѣ 28 декабря 1656 г. [illegible] время Лагира считается «Снятіе со Креста», исполненное для парижскихъ капуциновъ и нынѣ находящееся въ музеѣ Руана. [illegible] личные примѣры творчества художника мы находимъ въ Луврѣ [illegible]

Пейзажъ [illegible] картоновъ для шпалеръ [illegible] «Музеѣ [illegible]» Эрмитажъ [illegible] даетъ характерное, но свѣтовое [illegible] тонов [illegible] Меркурія передаетъ Вакха нимфамъ



Л. де-Лаиръ. Мелеагръ и Аталанта. Гравюра Шово

фигуръ и особенно въ его умѣніи обдавать свои сцены, разыгрывающіяся обыкновенно среди красивой архитектуры, золотистыми вечерними лучами. Рядомъ съ Вуэ онъ представляется менѣе жизненнымъ, но и болѣе изысканнымъ[103]. Больше поэзіи содержится въ его лѣсистыхъ пейзажахъ, занимающихъ среднее положеніе между работами Пуссена и фламандцевъ круга Рубенса.

Жакъ Бланшаръ занимаетъ благодаря своему увлеченію венеціанцами особенное мѣсто среди французскихъ живописцевъ первой половины XVII вѣка[104]. Быть можетъ, въ свое время это вредило художнику, ибо

1638 г., и, кромѣ того, мастеру приписываютъ интересную «Сцену изъ исторіи Авраама», не [illegible], однако, отличительныхъ черт его манеры. Двумя значительными картинами мастеръ представленъ въ галлереѣ кн. Юсупова. См. Guillet de St. Georges «Mém...».

[103] Къ сожалѣнію, до насъ не дошли его большія картины въ парижской ратушѣ, изображавшія группу городскихъ чиновъ.

[104] Jacques Blanchard родился 1 октября 1600 г. въ Парижѣ, ученикъ своего дяди, Николая Боллери, затѣмъ былъ тоже въ Ліонѣ, куда онъ попалъ на пути въ Италію. [illegible] художникъ [illegible] лѣтъ; въ 1624 г. и [illegible] живетъ въ [illegible] столько же времени онъ проводитъ въ Венеціи и на возвратномъ пути во Францію останавливается въ Туринѣ, гдѣ исполняетъ для савойскаго короля серію изъ восьми картинъ, изобра-

истинный» вкусъ ставилъ венеціанскую живопись несравненно ниже римской и болонской. Зато въ послѣдующій періодъ, когда загорѣлся споръ «пуссенистовъ» и «рубенистовъ», Бланшара, удостоившагося прозвища «французскаго Тиціана» и считавшагося величайшимъ колористомъ Франціи, передовые элементы ставили въ примѣръ, достойный подражанія. На самомъ дѣлѣ Бланшару до Тиціана — какъ до неба и намъ даже непонятно, какъ могли сравнивать этого характернаго «караччиста» съ славой жизненнаго искусства Венеціи [105].



Филиппъ де Шампэнь. Св. Симеонъ Богопріимецъ. Брюссельскій музей.

Филиппъ де Шампэнь, занимающій одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ въ исторіи портрета, написалъ и большое количество церковныхъ картинъ — если не блестящихъ и не жизненныхъ, то все же заслуживающихъ вниманія превосходной методичной техникой [106]. Не этому ли воспитаннику фламандской школы обязанъ и Пуссенъ болѣе, нежели своему учителю Варену, своимъ техническимъ мастерствомъ? Вѣдь оба художника встрѣтились въ Парижѣ, подружились и даже поселились въ одномъ дворѣ. Внушаетъ уваженіе и добросовѣстное вдумчивое отношеніе Шам-

---

жаетъ [illegible] «Любовь Венеры и Адониса». Въ Парижѣ [illegible] быстро завоевываетъ себѣ извѣстность [illegible] его манеру любили, и онъ имѣлъ особый даръ писать [illegible] изображенія Богородицы и [illegible] женщинъ, которымъ, кромѣ красиваго колорита, онъ придавалъ много выраженія». «Колоритъ былъ его главной областью; онъ лучше другихъ зналъ силу красокъ [illegible] то, что Пуссенъ [illegible] [illegible] картинъ, [illegible] росписи галлереи въ Hôtel [illegible] Умеръ мастеръ въ полномъ расцвѣтѣ [illegible] въ 1638 [illegible] Картины этого мастера хранятся въ [illegible] «Мадонна» [illegible] Па-

[illegible] — [illegible] также [illegible] Рубенса «Персей» [illegible] Шерюэля [illegible] Бланшара — N. Rogues- [illegible] Rousselet, Poily [illegible]

[106] Судя по одной [illegible] въ Веронѣ стоитъ [illegible] съ фламандскими гравюрами [illegible] гравюрахъ [illegible]





Ж. Стелла. Жатва. Гравюра Кл. Стеллы.

пеня къ религіознымъ темамъ, выдающее его близость къ жансенистамъ, къ этимъ спиритуалистамъ католицизма. Младшій Шампень, Жанъ Батистъ, приходившійся племянникомъ Филиппу, нѣсколько болѣе свободенъ въ пріемахъ и болѣе гармониченъ въ красочныхъ сочетаніяхъ. Извѣстная нын

[illegible] родился въ Авиньонѣ въ 1608 г. [illegible] время жилъ въ [illegible] и избранъ въ члены Парижской Академіи въ 1663 г. за миніатюру, изображающую [illegible] ченъ за оскорбленіе, нанесенное собранію, [illegible] — авторъ портрета [illegible] также былъ въ Англіи и [illegible]

[illegible] былъ родомъ изъ Брюсселя и умеръ въ Венеціи (16.. — 1700).

[illegible] родился въ Брюсселѣ [illegible] галлереи Лувра [illegible] гдѣ встрѣчается съ другимъ [illegible]



Е. Лесюэръ. Музы. Одно изъ панно для Hotel Lambert. Нынѣ въ Луврѣ. (Гравюра Люка).

ность его приемовъ оказалась даже пригодной для декоративныхъ ансамблей Лебрёна, а его «Взятие Богородицы на небо» выдерживаетъ сосѣдство, если не самого Рубенса, то Дипенбека и Крайера.

Близки къ Филиппу де Шампань и оба брата Миньяръ, изъ которыхъ старший Николá, почти всецѣло отдавшiй себя портрету, прожилъ всю жизнь въ Авиньонѣ, а младшiй, знаменитый Пьеръ Миньяръ — «Римлянинъ», игралъ при дворѣ роль опаснаго соперника Лебрёна и отравилъ въ значительной степени послѣдние годы «перваго живописца» Людовика XIV [108]. Оба брата холодны, расчетливы, черезчуръ методичны. Но какие это изумительные знатоки своего дѣла, спокойно и увѣренно владѣвшие всей технической стороной искусства и превосходно умѣвшие пользоваться всѣмъ тѣмъ, чему ихъ научили римляне и болонцы.

Ш была пейзажная живопись, позже онъ всецѣло перенесъ на портретъ и «историю». Возможно, что благодаря Пуссену Шампэнь принялъ участие въ декоровкѣ Люксамбура подъ общимъ наблюдениемъ Никола Дюшена, на дочери котораго Ш. женился въ 1628 г., получивъ одновременно звание живописца королевы-матери и квартиру въ Люксамбурѣ (до этого Ш. ѣздилъ не надолго въ Брюссель). Однако, уже въ 1631 г., вслѣдствие изгнания Марии Медичи, происходитъ перерывъ въ декоровкѣ ея дворца. Въ 1637 г. Ш. удостоенъ звания «живописца короля» въ качествѣ таковаго онъ подписываетъ метрику своей второй дочери. Въ эти же годы Ш. пишетъ для монастырей «кармелитовъ улицы St. Jacques», «кармелитовъ улицы Chapon» (1631 г.) и «Religieuses du Calvaire». Въ 1634 г. онъ пишетъ, по заказу Людовика XIII, для Notre Dame «Обѣтъ короля» [illegible] въ музеѣ Caen) и [illegible] рыцари [illegible] одинъ изъ экземпляровъ этой композиции въ музеѣ Тулузы). И для Ришельё мастеръ исполняетъ рядъ работъ, изъ которыхъ особенно значит[illegible] была роспись плафона въ галлереѣ Palais Royal, гдѣ по золотому фону, имитирующему мозаику, Ш. [illegible] [illegible] а также события изъ жизни великаго министра: эта прославленная современниками живопись была варварски уничтожена въ концѣ царствования Людовика XIV. Въ другой части дворца Шампань по заказу

Ришельё создалъ портретный «Пантеонъ» всѣхъ знаменитыхъ людей Франции, для чего имъ были сдѣланы самыя добросовѣстныя изыскания (эти портреты были воспроизведены въ XVII в. граверами Heintz и Bignon). Смерть жены въ 1638 г. повергла Филиппа въ глубокое отчаяние и лишь необходимость заботиться о трехъ сиротахъ заставила его снова втянуться въ работу. Однако, испытания на этомъ не кончились. Въ 1650 г. умираетъ его единственный сынъ Клодъ, подававший больши надежды, а нѣсколько позже — его меньшая дочь Франсуаза, бывшая съ 1648 г., какъ и старшая — Катерина, [illegible] знаменитаго въ истории янсенизма [illegible]. Въ 1656 г. Катерина сама поступаетъ въ монахини подъ именемъ Catherine de Sainte Suzanne. Для Port Royal'я Шампань исполняетъ цѣлый рядъ картинъ, среди которыхъ «Тайную Вечерю» и двойной портретъ его дочери и другой монахини, написанный въ память чудеснаго исцѣления Катерины де Сентъ-Сюзаннъ отъ паралича въ 1662 г. (обѣ картины въ Луврѣ; портретъ «ex voto» Шампэня справедливо зачисляютъ среди самыхъ благородныхъ произведений натуралистическаго характера). [illegible] Ш., въ послѣдние годы жизни перенесъ на своего племянника Jean Baptiste de Champaigne (10 октября 1631 г. въ Брюсселѣ, 28 октября 1681 г. въ Парижѣ) [illegible] еще въ 1644 г. [illegible]

Если мы и не способны раздѣлять увлеченіе Мольера куполомъ вотивной церкви Анны Австрійской Val de Grace (увлеченіе, побудившее даже автора «Мизантропа» написать въ честь своего друга цѣлый стихотворный трактатъ о живописи), то все же нельзя отнять у этой исполинской фрески то, что безчисленныя фигуры нарисованы съ совершеннымъ знаніемъ «каноническаго тѣла», и что соединены онѣ въ красивыя, пышныя группы. И красочность у Пьера Миньяра, при всей холодности, болѣе своеобразна, нежели у другихъ его современниковъ. Онъ постоянно отваживается употреблять ясные «цѣльные» колеры и избѣгаетъ глухихъ темныхъ мѣстъ. Иныя его картины производятъ впечатлѣніе неувядающихъ букетовъ.



Ж. Дуффэ. Папа Николай V посѣщаетъ гробницу Франциска Ассизскаго. Мюнхенская Пинакотека.

Уже на Миньярахъ (такъ же, какъ и на Лебренѣ, о которомъ мы будемъ говорить отдѣльно) сказывается вліяніе Пуссена. Въ еще большей степени

1655 г. По возвращеніи племянника изъ Италіи въ 1658 г. Филиппъ берется вмѣстѣ съ нимъ исполнить роспись апартаментовъ короля въ Венсанскомъ замкѣ, законченную въ 1661 году. Въ 1667 г. Ж. Б. женится на племянницѣ покойной жены Филиппа, и въ томъ же году ими исполнена картина, поднесенная корпораціей золотыхъ дѣлъ мастеровъ Notre Dame (нынѣ въ музеѣ Нанто). Снова дядя и племянникъ работаютъ вмѣстѣ надъ декоровкой апартаментовъ дофина въ Тюильери («Исторія Аполлона», прерванной вслѣдствіе начала живописныхъ работъ въ Версалѣ. Въ убранствѣ Версаля принималъ участіе уже одинъ только Ж. Б. («Залъ Меркурія»). Послѣдніе годы Филиппъ де Шампэнь былъ исключительно занятъ для церквей. Съ 1648 г. онъ состоялъ членомъ Академіи живописи; въ 1655 г. онъ назначенъ профессоромъ Академіи, передъ собраніемъ которой онъ неоднократно выступалъ и въ качествѣ докладчика, обсуждая произведенія Тиціано и Пуссена. Умеръ Филиппъ 12 августа 1674 г., оставивъ значительную сумму любимому монастырю. Ж. Б. д. Ш. умеръ нѣсколько дней послѣ своей единственной дочери, 28 октября 1681 г. (послѣднее время онъ былъ занятъ въ Версалѣ живописью въ «Залѣ Меркурія» и въ «[illegible] [illegible] королевы», а также портретами). Съ 1663 г. Ж. Б. состоялъ академикомъ, а съ 1664 [illegible] профессоромъ. Ему также принадлежатъ нѣсколько прочитанныхъ въ Академіи докладовъ о картинахъ Пуссена, Тиціана, Гвидо, о «достоинствѣ рисунка» и о «подражателяхъ чужимъ пріемамъ». — См. A. Gazier «Philippe et Jean Baptiste de Champaigne» въ серіи «Artistes [illegible]» [illegible] «Notice sur la vie de P[illegible]» въ «Mémoires de la Société des sciences morales de Seine et Oise», IV, 1856 [illegible] [illegible] J. B. de C[illegible] Académie Royale des Sciences et des [illegible] 1868, два доклада Goovaerts въ «Réunions des Sociétés des B. A.», 1891, 1892; «[illegible]» St. Georges, статью Stein о сношеніяхъ Ф. д. Ш.



Б. [illegible] Портретъ [illegible]. [illegible] Мюнхенская Пинакотека

это вліяніе обнаружилось на творчествѣ Стеллы, Бурдона, Лесюёра и цѣлаго ряда «франко-фламандцевъ», не считая художниковъ, совершенно лишенныхъ самостоятельности, въ родѣ секретаря Парижской Академіи Тестелена, Бланше, братьевъ Корнейль, Франсуа Вердье и перваго директора основанной въ Римѣ Французской Академіи — Эррара.

Стелла, одинъ изъ корреспондентовъ Пуссена[100], приложилъ большія усилія къ тому, чтобы перенять у друга стройный спокойный ладъ его композиціи и ленную красочность. И часто это ему удавалось настолько, что многія хорошія картины Стеллы сходятъ за второстепенныхъ «Пуссеновъ». Но осталась недоступной «ліонскому фламандцу» самая поэзія Пуссена, то трепетное, что скрыто подъ кажущимся спокойствіемъ автора «Нарцисса». Лишены жизненности даже тѣ картины Стеллы, въ которыхъ онъ трактуетъ бытовыя сцены, какъ, напримѣръ, въ серіи изъ крестьянской жизни, извѣстной намъ по граворамъ. И въ нихъ ему не удается, несмотря на изящныя композиціонныя инвенціи и отличный рисунокъ, увлечь зрителя.

съ Port Royal'емъ въ «Réunion des Sociétés des B. A.», 1891.

[illegible] Nicolas Mignard, прозванный [illegible] старшій [illegible], родился въ Труа 7 февраля 1606 г. [illegible] стараніяхъ біографовъ [illegible] о томъ, что самая фамилія [illegible] [illegible] по преданію [illegible] [illegible] въ Фонтенбло. [illegible] въ Авиньонѣ [illegible] въ 1660 г. пишетъ [illegible] Мазарини [illegible] тенбло для портрета Людовика XIV [illegible] супруги. Въ 1663 г. онъ членъ Академіи [illegible] 20 марта 1668 г. [illegible]

селѣ, въ Штутгардтѣ, въ Ліонѣ. Однако, мастеръ писалъ и «историческія» композиціи. Изъ нихъ намъ удалось видѣть въ одномъ частномъ домѣ въ Парижѣ «Четыре времени года», кромѣ того извѣстенъ рядъ произведеній по граворамъ Массона и Буланже. Въ Парижѣ [illegible] П. М. расписалъ [illegible] апартаменты въ Тюильри [illegible] его произведеній.

[illegible] Pierre Mignard [illegible] двухъ братьевъ, родился въ Труа 7 ноября 1612 г. [illegible] [illegible] тенбло, изучая собранныя тамъ художественныя [illegible] 1635 г. П. М. отправился въ Римъ [illegible] Урбанъ VIII [illegible]



Безконечно болѣе стихотворно творчество Лесюэра, имѣвшаго [illegible] познакомиться съ искусствомъ и со взглядами Пуссена въ [illegible] посѣтившаго въ Парижѣ и [illegible] съ нимъ переписк[illegible] [illegible]. Разумѣется, преувеличеннымъ должно считать [illegible] «французскій Рафаэль», которое было дано этому тихому [illegible] эклектику, дѣйствительно много почерпнувшему изъ изученія гравюръ [illegible]

вистъ французскаго мастера. По желанію кардинала Ліонскаго, П. М. копируетъ въ восемь мѣсяцевъ всю галлерею Караччи въ палаццо Фарнезе. Въ 1653 г. онъ отправляется къ Дюфренуа въ Венецію, а затѣмъ совершаетъ путешествіе по городамъ Ломбардіи; въ это время онъ уже имѣетъ учениковъ. По возвращеніи въ Римъ М. пишетъ Александра VII и имѣетъ особенный успѣхъ своими миловидными «Мадоннами», получившими прозвище «Mignardes». Наконецъ, по приглашенію короля, онъ возвращается, по прошествіи 22 лѣтъ, на родину. Восемь мѣсяцевъ онъ проводитъ у брата въ Авиньонѣ, затѣмъ, едва оправившись отъ болѣзни, вызывается въ Фонтенбло, для написанія портрета короля, предназначеннаго для отсылки въ Испанію. Поселившись у Дюфренуа въ Парижѣ, М. становится самымъ излюбленнымъ, на ряду съ Лебрёномъ, художникомъ французскаго двора. Онъ исполняетъ роспись въ галлереѣ въ Hôtel de Longueville; ему позируютъ всѣ знатные синьоры и красивѣйшія дамы, окружавшія юнаго «Короля-Солнце»; ему поручаетъ королева-мать (въ концѣ 1660-хъ годовъ) роспись огромнаго купола вотивной церкви Val de Grâce; въ 1677 г. Пьеръ М. исполняетъ декоративныя работы для Monsieur — брата короля въ Сенъ-Клу; въ 1683 г. выступаетъ соперникомъ Лебрёна въ самомъ Версалѣ — въ росписи уничтоженной въ 1736 г. «Petite Galerie». — Не желая играть вторую роль, тщеславный художникъ при жизни Лебрёна отказывается отъ участія въ академическихъ дѣлахъ и очень гордится своимъ званіемъ директора (образовавшейся изъ «maîtrise») Академіи св. Луки, которая, благодаря его проискамъ, получила было эфемерное существованіе и значеніе. Но какъ только не стало «перваго живописца короля», такъ, пользуясь покровительствомъ всемогущаго Лувуа, Миньяръ въ одинъ день (4 марта 1690 г.) получаетъ всѣ академическія званія, вплоть до директора и канцлера; въ то же время онъ назначается «первымъ живописцемъ короля» (еще въ 1687 г. мастеръ былъ возведенъ въ дворянство). Умеръ Миньяръ въ Парижѣ 30 мая 1695 г. Въ Римѣ онъ женился на дочери архитектора, отъ которой имѣлъ сына Шарля, дослужившагося до званія камергера при дворѣ Monsieur, и красавицу дочь Катеринъ-Маргеритъ, вышедшую замужъ за графа де-Фёкьеръ. Изъ декоративныхъ работъ мастера сохранился плафонъ въ Val de Grâce, ретушированный (пастелью) еще имъ самимъ, другія работы аналогичнаго характера извѣстны намъ по гравюрамъ и подготовительнымъ рисункамъ мастера. Рядомъ характерныхъ картинъ художника обладаетъ Лувръ. Среди портретовъ особенно интересенъ цвѣтистый групповой портретъ [illegible] ребенка [illegible] [illegible] Бургундскаго [illegible] [illegible] которого въ большомъ видѣ — въ Версалѣ. Въ Версалѣ же хранится портретъ дочери художника. Эрмитажъ обладаетъ [illegible] произведеніями М.: [illegible] «Великодушіе Александра» 1689 г. Превосходный женскій портретъ М. [illegible] [illegible] Олива. [illegible] картины мастера [illegible] зеяхъ [illegible] Мадрита, [illegible] Дармштадта, Берлина, Вѣны [illegible] [illegible] и др. См. M. l'abbé de Monville «Vie de P. M.» [illegible] [illegible] [illegible] Р. М. [illegible]

[illegible] Jacques Stella, членъ многочисленной [illegible] художниковъ, фламандскаго происхожденія, родился въ Ліонѣ въ 1596 г.; двадцати лѣтъ отправился во Флоренцію, гдѣ онъ получилъ мѣсто при дворѣ герцога; вмѣстѣ съ братомъ Франсуа Жакъ въ 1623 г. отправился въ Римъ; по прошествіи 12 лѣтъ, наканунѣ отплытія въ Испанію Стелла былъ по ложному доносу посаженъ въ тюрьму, однако, вскорѣ послѣ того освобожденъ и въ свитѣ посла маршала де-Креки предпринялъ обратный путь, посѣтивъ по дорогѣ Венецію и Миланъ. Въ Парижѣ Ж. С. былъ занятъ для архіепископа Гонди и пользовался покровительствомъ Ришельё, который даровалъ художнику пенсію и казенную квартиру въ Луврѣ. Въ 1644 г. ему даны званіе «живописца короля» и орденъ св. Михаила. Умеръ мастеръ въ Парижѣ 29 апрѣля 1657 г. — Произведенія Стеллы находятся въ музеяхъ Лувра, Анжера, Гренобля, Гавра, Ліона, Монпелье (и въ «Chapelle de la Miséricorde» тамъ же), Нанта (здѣсь одна изъ бытовыхъ композицій мастера), Руана («Вакханалія» и др.), Монтобана («Закатъ»), въ Эрмитажѣ, въ музеѣ Академіи Художествъ (очень характерное «Нахожденіе Моисея»), въ Царскосельскомъ дворцѣ и въ галлереѣ кн. Юсупова. — Кромѣ того, существуетъ немало картинъ, а также всевозможныхъ декоративныхъ и архитектурныхъ композицій мастера, которыя извѣстны намъ по гравюрамъ. Особенно много гравировала съ Ж. С. его племянница Claudine Bouzonnet-Stella.

[10] Eustache Lesueur родился въ Парижѣ 19 ноября 1617 г.; сынъ скульптора по дереву, ученикъ С. Вуэ, въ мастерской котораго онъ былъ одновременно съ Лебрёномъ. Женившись въ 1642 г. онъ принужденъ искать въ усиленномъ трудѣ средства существованія и не въ состояніи совершить путешествіе въ Италію. Считается, что Л. былъ многимъ обязанъ общенію съ Пуссеномъ во время пребыванія послѣдняго въ Парижѣ; позже ихъ сношенія поддерживались перепиской. Вуэ привлекаетъ Л. къ себѣ въ сотрудники при росписи [illegible] [illegible] заказываетъ юному мастеру серію картоновъ для шпалеръ на мистико-эротическія темы изъ «Сна Полифила». Еще до приглашенія Лебрёна Л. былъ занятъ декоровкой Hôtel Lambert. Часть этихъ наиболѣе для него характерныхъ работъ свѣтскаго характера нынѣ въ Луврѣ, другая была увезена однимъ изъ собственниковъ Hôtel Lambert, гра-



Жераръ де Ларессъ. Пастораль. Гравюра Іог. Гаубера.

Рафаэля и тѣхъ немногихъ картинъ Урбинца, которыя находились въ королевскихъ дворцахъ. Но, съ другой стороны, нельзя отнять у Лесюера его подлиннаго чувства поэзіи и дѣйствительно изумительной чуткости къ музыкѣ линій въ своихъ композиціяхъ. Рѣдко кто теперь останавливается передъ его серіей «Житія св. Бруно» въ Луврѣ и всѣ скорѣе спѣшатъ покинуть отданную подъ

[illegible] Монтоланъ, въ семъ въ замокъ «La Gran[illegible]» [illegible]. Къ 1648 г. относится наиболѣе популярная его церковная работа Л.— серія изъ 22 картинъ, изображающая «Житіе св. Бруно» и исполненная имъ для маленькаго клуатра монастыря картезіанцевъ въ Парижѣ, теперь въ Луврѣ. Умеръ мастеръ 30 апрѣля 1655 г. [illegible]

композиціи «Проповѣдь св. Павла». Другія значительныя картины въ музеяхъ Бордо, Гренобля, [illegible] Монпелье. Эрмитажъ обладаетъ семью картинами мастера, изъ которыхъ особенно красивы «Введеніе во храмъ» и значительна по размѣрамъ [illegible] Гравировали съ Л. [illegible] Лонлерпъ, Данлэсъ и др. Пейзажи на картинахъ Л., придающіе имъ значительную долю прелести, писаны Пателемъ, однако, въ серіи «Ж. св. Бруно» [illegible] по собственнымъ рисункамъ мастера [illegible] «Eloges des hommes [illegible]

нее комнату, вынося впечатлѣніе чего-то надоѣдливо-однообразнаго [illegible] наго. Но кто преодолѣваетъ это чувство, свойственное намъ, пересыщеннымъ и избалованнымъ оживленнымъ искусствомъ людямъ, тотъ можетъ получить своего рода удовольствіе въ разглядываніи этихъ картинъ монашескаго подвига, разсказаннаго съ красивымъ спокойствіемъ, безъ паѳоса [illegible] той патетической гримасы, которая такъ портитъ почти всѣ церковныя картины эпохи барокко. Передъ нѣкоторыми картинами «Житія» [illegible] міръ передъ «Постройкой келіи» и «Кончиной святого» можно [illegible] вспомнить о другомъ прославителѣ монашескаго подвига — о Сурбаранѣ, хотя разумѣется чересчуръ нѣжная техника и сладковатыя краски Лесюэра съ его предпочтеніемъ матовой лазури не выдержатъ сравненія съ могучей живописью великаго испанца.

Не лишены красоты и аллегорическія картины Лесюэра, особенно нѣкоторыя декоративныя панно, украшавшія одно изъ чудесъ французскаго искусства XVII вѣка — Hôtel Lambert на островѣ St. Louis въ Парижѣ. Умное изученіе Рафаэля и Корреджо въ сочетаніи съ увлеченіемъ Гвидо сказывается здѣсь на каждомъ шагу, и это тѣмъ болѣе замѣчательно, что Лесюэръ въ Италіи не былъ и съ итальянскимъ искусствомъ былъ знакомъ лишь потому, что онъ могъ видѣть въ парижскихъ собраніяхъ. И еще въ пользу даровитаго, рано скончавшагося мастера говоритъ то, что, при всей его зависимости отъ итальянцевъ, въ немъ много чисто-французскихъ чертъ, сохраненіемъ коихъ онъ, вѣроятно, и обязанъ Пуссену. Такъ существеннѣйшія черты искусства Лесюэра — нѣжный тонъ, спокойствіе и сдержанность въ композиціи — несомнѣнно чисто-французскаго происхожденія.

Уже во «франко-фламандцахъ» Шампэнѣ и Стеллѣ мы поражаемся ихъ чрезвычайной близостью къ Пуссену, но еще большую зависимость отъ него мы найдемъ въ группѣ художниковъ, по рожденію относящихся къ южной Бельгіи и къ ея главному центру — Льежу, и все же болѣе тяготѣвшихъ къ Парижу, нежели къ Антверпену и Брюсселю. Трудно повѣрить, чтобы Дуффэ, Дамери или Жераръ де Лэрессъ были соотечественниками Рубенса и, наоборотъ, родство ихъ съ Пуссеномъ настолько близко, что многія ихъ картины ходили и до сихъ поръ ходятъ за произведенія послѣдняго. Для правильной оцѣнки этого явленія нужно, со своей стороны, вспомнить, что и въ Пуссенѣ мы найдемъ немало такихъ чертъ, которыя, если и не являются характерно нидерландскими, то все же, какъ мы уже указывали, «подтверждаютъ» его сѣверное происхожденіе, его развитіе подъ руковод-

L. V[illegible] Le Sueur, sa vie et ses œuvres. Paris, 185[illegible]. [illegible] [illegible] château de la Grange» во II т. его «Recherches... sur... [illegible] [illegible] [illegible] dent Lambert», Paris, 1740



С. Бурдонъ. Бѣгство въ Египетъ. Гравюра [illegible]

ствомъ полунидерландца Варена и его связь съ сѣверяниномъ Филиппомъ де Шампэнъ.

Главныя картины Дуффэ [1] были когда-то пріобрѣтены для знаменитой Дюссельдорфской галлереи и въ составѣ послѣдней попали въ Мюнхенъ. Въ нихъ-то и поражаетъ полное отсутствіе бурнаго фламандскаго темперамента, и наоборотъ на первый взглядъ онѣ производятъ то нѣсколько расхолаживающее впечатлѣніе, которое вызывается болонскими академиками или религіозными композиціями Пуссена. Слишкомъ во всемъ чувствуется расчетъ, пользованіе манекеномъ, натурщиками, перспективнымъ построеніемъ и [illegible]

[1] Gerard Douffet родился въ Льежѣ въ одинъ годъ съ Пуссеномъ — 16 августа 1594 г.; ученикъ [illegible] уроженца Jean [illegible], работавшаго по [illegible] Мартина де Воса, позже Д. перешелъ къ [illegible] Lombard и къ самому Рубенсу въ Антверпенъ на два года. Въ 1614 г. художникъ отправляется въ Италію, гдѣ онъ живетъ восемь лѣтъ. Побывавъ въ Римѣ, на Мальтѣ и въ Венеціи, Д. возвращается въ Льежъ весной 1623 г., здѣсь онъ женится на своей возлюбленной и постепенно, несмотря на [illegible] и способъ работать, становится самымъ виднымъ художникомъ города. Къ 1627 г. относится «Нахожденіе мощей св. Франциска», къ 1623 [illegible] «Нахожденіе св. Креста», обѣ картины въ Мюнхенѣ; къ 1630 г. — «Гробница св. Екатерины» въ церкви той же святой, тогда въ [illegible] въ 1691 г. [illegible] Кромѣ того, сохранилось [illegible] портрета [illegible] въ Мюнхенѣ [illegible] «L'Art Mosan», Bruxelles, 1911.

тѣней поражаетъ въ нидерландцѣ еще больше, нежели въ итальянцѣ или во французѣ. Однако, стоитъ присмотрѣться [illegible] и [illegible] перестаетъ [illegible] какъ своими композиционными вымыслами, [illegible] пользованіемъ свѣтовыми эффектами, [illegible] изяществомъ [illegible] жестовъ, одеждъ и, наконецъ, благородствомъ палитры. Съ Пуссеномъ [illegible] тому же его связываетъ не только одна «разумность» его [illegible] и то, что Дуффэ дѣйствительно «умѣетъ вѣрить» въ свои предметы. [illegible] онъ отводитъ главному происшествію въ картинѣ «Нахожденіе мощей св. Франциска» мѣсто на второмъ планѣ, гдѣ-то въ углу, то дѣлаетъ [illegible] не по недомыслію, а, напротивъ того, по изысканной «прециозности» [illegible] бѣгая къ этому пріему съ тѣмъ же расчетомъ, какой руководитъ [illegible] другими искусными «режиссёрами» живописи — Тинторетто, Веронезе [illegible] тѣмъ же Пуссеномъ[112].

Ученикъ Дуффэ — Флемаль[113], а также ученики послѣдняго [illegible] Карлье и Вальтеръ Дамери уступаютъ Дуффэ въ композиціонной изобрѣтательности и виртуозности техники, но и у нихъ мы найдемъ какъ отдѣльныя картины, такъ и цѣлые декоративные ансамбли превосходнаго достоинства. И Флемаль, и Дамери жили и работали во Франціи, одно же изъ главныхъ произведеній послѣдняго — фреска въ куполѣ церкви кармелитовъ на улицѣ Вожираръ — принадлежитъ къ самому замѣчательному, что сохранилось въ Парижѣ отъ монументальныхъ работъ XVII вѣка[114]. Что же касается Карлье, то онъ не покидалъ своей родины, и, быть можетъ, благодаря этому обстоятельству, картины его обладаютъ большей жгучестью, а техническіе пріемы

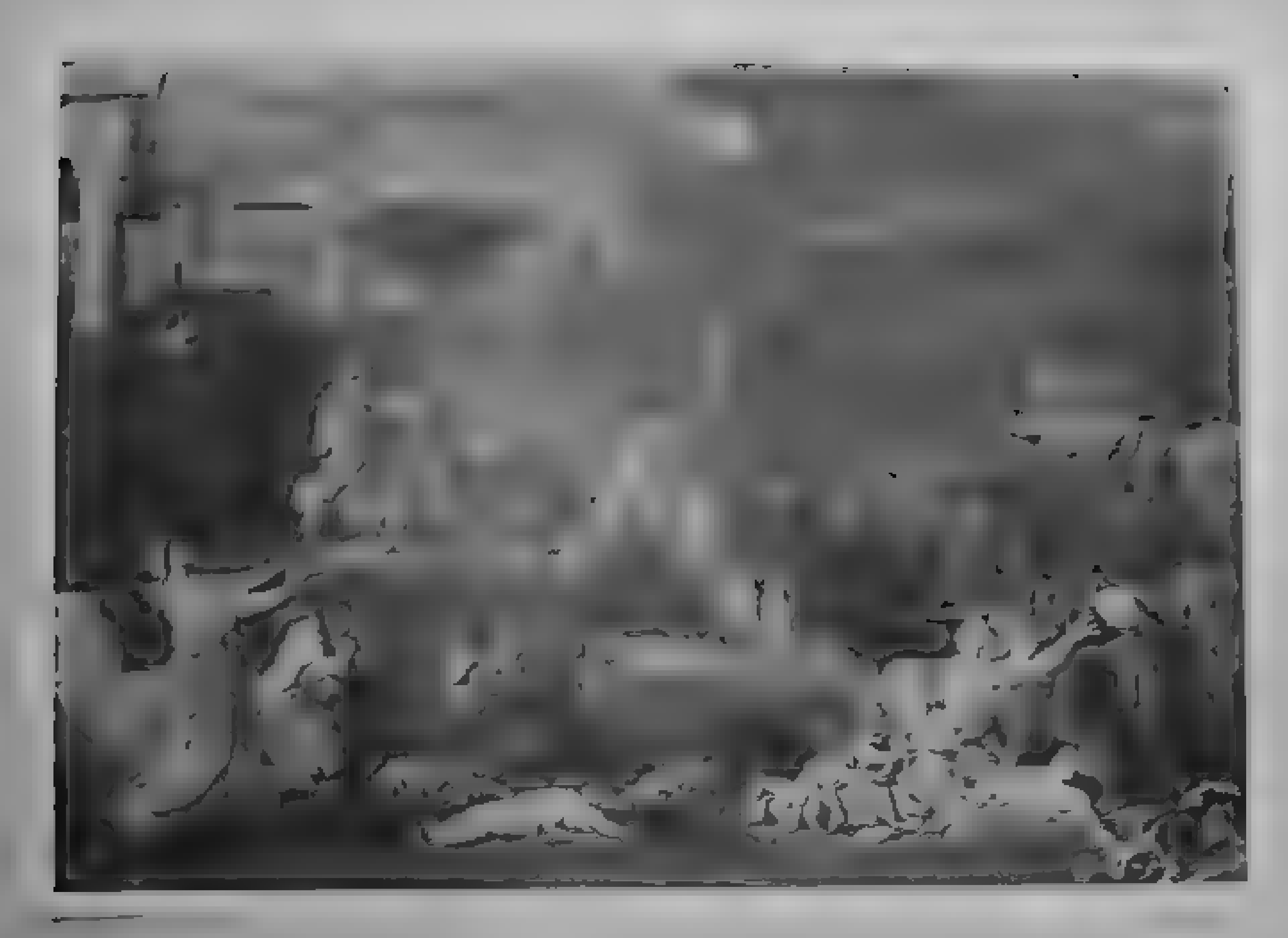
---

112 О мастерскихъ портретахъ художника, могущихъ выдержать сравненіе даже съ Гальсомъ и Гельстомъ, рѣчь будетъ въ книгѣ, посвященной портретной живописи.

113 Bertholet Flémalle (Flemael, Flamael) родился въ Льежѣ 26 мая 1614 г. въ семьѣ живописца на стеклѣ; ученикъ Дуффэ; двадцати четырехъ лѣтъ Ф. отправляется за границу и посѣщаетъ Парижъ, Римъ, Флоренцію и снова Парижъ, гдѣ ему удается обратить на себя вниманіе мецената канцлера Сегье. Вѣроятно, во Франціи имъ исполнена [illegible] картина, извѣстная намъ по гравюрѣ Натализа, 1649 г.: «Соборъ ордена картезіанцевъ». На родинѣ, куда Флемаль возвращается въ 1647 г., имъ исполненъ рядъ значительныхъ работъ, изъ которыхъ многія были увезены въ 1794 г. во Францію, при чемъ въ варваркѣ погибъ его шедёвръ — «Успеніе Богородицы». Другимъ его шедёвромъ считался «Св. Бруно», — онъ также погибъ, но извѣстенъ по гравюрѣ Натализа и по эскизу [illegible] въ собраніи [illegible]. Въ 1670 г. Ф. [illegible] въ Парижѣ, гдѣ избранъ въ члены и профессора Академіи; въ томъ же году мастеру пожалованъ доходный канониканъ [illegible] церкви св. Павла въ Льежѣ. Въ Парижѣ имъ исполненъ [illegible] плафонъ въ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] этого Ф. [illegible] [illegible] [illegible] жертвой пресловутой отрави-

тельницы маркизы Бренвилье и умеръ въ [illegible] дворцѣ въ Льежѣ 10 іюля 1675 года. Ф. занимался и архитектурой. Сохранился рядъ картинъ мастера въ музеяхъ: Caen, Лилля, «Молитва св. Ламберта», Брюсселя «Изгнаніе Геліодора», Касселя «Смерть Лукреціи», Дрездена «Бѣгство Энея изъ Трои».

114 Walthère Damery, членъ художественной семьи, родился въ Льежѣ 7 марта 1610 г.; по окончаніи іезуитской школы онъ поступаетъ въ ученики къ Антуану Лебурье, въ 163[illegible] г. отправляется въ Англію, оттуда во Францію и наконецъ въ Италію, гдѣ онъ подвергается вліянію Кортоны. На возвратномъ пути попадаетъ въ плѣнъ къ алжирскимъ пиратамъ, но освобождается благодаря заступничеству французскихъ монаховъ. Во время пребыванія въ Парижѣ имъ исполнена фреска въ куполѣ церкви монастыря [illegible] [illegible] кармелитовъ. [illegible] щается мастеръ въ Льежъ въ 1614 г. [illegible] [illegible] въ 1661 г. [illegible] [illegible] Умеръ Дамери въ Льежѣ 18 [illegible] 16[illegible] [illegible] 1650 провелъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] «Пастораль» (1670) въ собр. [illegible] Льежа.



Себ. Бурдонъ. Избiенiе младенцевъ. Имп. Эрмитажъ.

особеннымъ блескомъ [115]. Съ Пуссеномъ его нельзя смѣшать именно благодаря тому, что чисто-живописное начало у Карлье беретъ верхъ: что мастеръ видимо слишкомъ наслаждается своимъ «ремесломъ». Но и съ художниками круга Рубенса Карлье, при всей его колористической одаренности, трудно смѣшать; для этого и онъ недостаточно свободенъ.

Роль Жерара де Лэрессъ слишкомъ значительна въ исторiи нидерландской живописи, чтобы мы къ нему не вернулись еще при обсужденiи послѣдней [116]. Но и здѣсь, въ связи съ прочими явленiями «пуссеновскаго»

Благу въ Льежѣ, «Явленiе Богородицы св. Норберту» въ Мюнхенѣ, «Передача скапуларiя св. Симону Стоку» въ музеѣ Маница.

Jean Guillaume Carlier родился въ Льежѣ [illegible] 1638 г. Ученикъ Флемаля, за которымъ онъ послѣдовалъ во Францiю. Позже опять жилъ на родинѣ, гдѣ и умеръ 1 апрѣля 1675 г. отъ послѣдствiй [illegible] испуга. Его шедевромъ считается картина «Мученiе св. [illegible]» [illegible] въ [illegible] самаго мастера въ Брюссельскомъ музеѣ. Кромѣ того, [illegible] «Крещенiе Господне» въ соборѣ Льежа, «Христосъ [illegible] съ дѣтьми» въ собр. Theux de Mont-[illegible] и «Св. Iосифъ» въ музеѣ Маница.

[illegible]

въ семьѣ живописца [illegible] (1597—166[illegible]) [illegible] Ученикъ круга отца [illegible] Флемаля, который его заставлялъ изучать памятники древности и произведенiя Пуссена. 20-ти лѣтъ Лэрессъ исполняетъ значительные по размѣрамъ образа «Мученiе св. Урсулы» для церкви этой святой въ Ахенѣ, послѣ чего [illegible] художникъ быстро завоевываетъ общее признанiе. Къ этому же раннему периоду [illegible] относятся [illegible] въ музеѣ [illegible] въ Мюнхенскомъ музеѣ [illegible] сюжетовъ. [illegible] въ 1664 г. [illegible] принуждаетъ художника [illegible] бѣжать и поселиться въ [illegible] въ Герцогенбошѣ, онъ обращаетъ на себя вни-

порядка, нельзя обойти молчаніемъ этого наиболѣе замѣчательнаго изъ художниковъ льежской школы. Къ Лерессу исторія [illegible] несправедлива. Въ немъ она бичуетъ академическую теорію, тріумфъ [illegible] національными традиціями и въ силу этого игнорируетъ самый [illegible]. Между тѣмъ цѣлый рядъ картинъ мастера [illegible] оправдываютъ его прозвище «фламандскаго Пуссена», и едва ли кто изъ родственныхъ французскому мастеру художниковъ обладалъ болѣе быстрой фантазіей, болѣе изысканной образованностью и болѣе красивой красочностью. Самая [illegible] Лересса надъ Рембрандтомъ [illegible] не основана ни на какихъ либо [illegible] перваго, а всецѣло объясняется измѣнившимися условіями всей [illegible] культуры въ цѣломъ. Послѣ вершины, достигнутой «національной» школой, неминуемо, въ силу общаго закона, долженъ быть наступить поворотъ въ другую сторону. Лерессъ же означаетъ не упадокъ, а скорѣе въ извѣстномъ смыслѣ новый расцвѣтъ. Разумѣется, картины Лересса и Рембрандта, повѣшенныя рядомъ, «будутъ спорить», но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы первыя нужно было отправлять въ склады и на чердаки[1]. Не меньше вражды между Пуссеномъ и Рембрандтомъ или Рафаэлемъ и Рубенсомъ, однако кому теперь придетъ въ голову жертвовать одними для другихъ! Въ современномъ человѣкѣ прекрасно уживаются величайшія противорѣчія искусства, ибо для него все болѣе и болѣе выясняются самыя основы искусства вообще. У автора же «Эндиміона» Амстердамскаго музея, во всякомъ случаѣ, нельзя отнять дара создавать произведенія не только мастерскія, но и полныя поэтичнаго настроенія.

Съ Себастьеномъ Бурдономъ мы могли бы совершить переходъ къ тѣмъ, уже разобраннымъ нами, пуссенистамъ, которые избрали своей спеціальностью

маніе торговца Уиленбурга, заключившаго съ нимъ договоръ по продажѣ картинъ. Послѣ этого мастеръ переселяется въ Амстердамъ, гдѣ онъ получаетъ право гражданства въ 1667 г. Разбогатѣвъ, Лерессъ обзаводится собственнымъ домомъ, въ которомъ устраиваетъ частную академію. Одно время мастеръ работаетъ также для штатгальтера въ Гаагѣ. Продуктивность художника, какъ въ области живописи, такъ и въ гравюрѣ, была огромной, но, къ сожалѣнію, блестящая карьера его въ 1690 г. прервалась тяжкимъ недугомъ — онъ ослѣпъ. Однако, и послѣ этого несчастья Л. не переставалъ интересоваться искусствомъ, и къ этому времени относятся его лекціи о теоріи искусства, иллюстраціи къ которымъ изготовлялъ его сынъ и [illegible] Глауберъ. Собранныя въ одно цѣлое, эти лекціи были изданы въ 1707 г. подъ заглавіемъ «Het groot S[illegible]boek» (успѣхъ книги выразился въ томъ, что вслѣдъ за первымъ послѣдовали три другихъ изданія, а также по два переводныхъ на французскомъ, нѣмецкомъ и англійскомъ языкахъ). Умеръ Лерессъ 28 іюля 1711 г. — Картины мастера сохраняются въ музеяхъ Амстердама, Берлина, Брюсселя, Касселя, Гааги, Стокгольма, Вѣны, Христіаніи, Дрездена, Мюнхена, Лувра [illegible]. Въ Эрмитажѣ кисти Л. принадлежитъ картина «Жертвоприношеніе [illegible]». [illegible] Л. подходитъ и картина «Материнская любовь», которую, однако, нужно отдать его сыну [illegible]. Семеновъ цитируетъ двѣ картины [illegible] петербургскомъ Монплезирѣ и одну картину въ [illegible] Нарышкиной. На выставкѣ «Старыхъ Годовъ» была эффектная и полная [illegible] аллегорическій портретъ мастера изъ собр. П. П. [illegible] Личность Лересса вполнѣ [illegible] [illegible] Въ 1683 г. [illegible]

de la [illegible] Bruxelles, 1911 (Gerh. de Lairesse Leodiensis [illegible]

[1] [illegible] находится одна изъ значительнѣйшихъ картинъ мастера — «Геркулесъ на перепутьѣ».

«историческій пейзажъ» [117]. И, дѣйствительно, вліяніе Пуссена на Бурдона сказывается въ пейзажахъ сказывается до такой степени, что иногда трудно бываетъ ихъ отличить отъ произведеній его вдохновителя и, несомнѣнно, многие отличные «Пуссены» по провѣркѣ оказались Бурдонами. Глубокой меланхоліей (пожалуй, даже нѣсколько патетической меланхоліей, — эта черта вполнѣ обличаетъ склонность къ аффектированности въ трактовкѣ) полны тѣ композиціи Бурдона съ библейскими сюжетами, въ которыхъ сценаріи состоитъ изъ мотивовъ угрюмыхъ руинъ и дикихъ зарослей. Прекрасны также и тѣ пейзажи Бурдона, въ которыхъ онъ передаетъ созерцательную жизнь отшельниковъ на лонѣ пустынной природы [119].

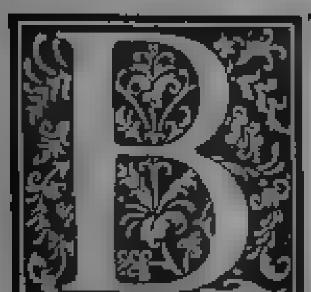
Однако, было бы ошибкой считать Бурдона только пейзажистомъ. Въ свое время и позже несравненно большей славой пользовались историческія композиціи мастера, въ которыхъ сплетены элементы «Пуссенова благоразумія» съ элементами болѣе опредѣленно барочнаго характера, сближающими Бурдона съ Кортоной и Джордано. Еще большій для насъ интересъ представляютъ жанровыя картины мастера, а также его портреты. Развѣ не удивительно, что этого «пуссениста» за цѣлый рядъ мѣткихъ, внимательно съ натуры списанныхъ картинъ можно зачислить въ одну группу съ натуралистами Лааромъ, Міелемъ, Черквоцци и братьями Ленэнъ! Вообще по всему видно, что Бурдонъ былъ крайне воспріимчивой, подвижной натурой, онъ увлекался рѣшительно всѣмъ, что было выдающагося въ его время и лишь съ годами вполнѣ повѣрилъ въ абсолютную исключающую истину академическихъ теорій.

[118] Sebastien Bourdon родился въ Монпелье 2 февраля 1616 г.; сынъ живописца на стеклѣ, семи лѣтъ взятъ дядей въ Парижъ и опредѣленъ ученикомъ къ забытому нынѣ живописцу Бартелеми; 14-ти лѣтъ онъ пишетъ въ Бордо плафонъ фреской, одно время живетъ въ Тулузѣ, 18-ти лѣтъ попадаетъ въ Италію, гдѣ поддается разнообразнымъ вліяніямъ — Клода, Кастильоне, Караваджо и Пуссена. Опасаясь доноса, который выдалъ бы его принадлежность къ кальвинизму, Бурдонъ бѣжитъ въ Венецію, откуда и возвращается на родину (1636 г.). Въ 1643 г. онъ пишетъ свое прославленное «Мученіе св. Петра» для парижской Notre Dame (нынѣ въ Луврѣ); въ 1648 г. онъ одинъ изъ членовъ только что учрежденной Академіи живописи; въ 1652 г., въ виду полнаго застоя художественной жизни во Франціи, охваченной безпорядками фронды, Б. переселяется въ Швецію и становится придворнымъ живописцемъ причудливой королевы Христины, по переходѣ же послѣдней въ католичество, возвращается во Францію, работаетъ одно время въ Монпелье, а съ 1663 г. снова въ Парижѣ, гдѣ онъ расписываетъ превосходную галлерею въ Hotel Bretonvilliers (одна изъ картинъ этого дома — «Воздержаніе Сципіона» — нынѣ въ музеѣ Гренобля). Умеръ мастеръ 8 мая 1671 г. въ Парижѣ. — О взглядахъ Бурдона мы можемъ судить по его дискурсамъ, посвященнымъ картинамъ «Іерихонскіе слѣпцы» Пуссена (1667 г.), «Св. Стефанъ» Караччи (1668 г.), а также вопросамъ «О свѣтѣ въ картинахъ» (1669 г.) и «Объ изученіи антиковъ» (1671 г.). Любопытно, что мастеръ и въ позднѣйшее время, когда отъ имени Академіи было объявлено полное гоненіе на натурализмъ, рѣшился выступить въ защиту Караваджо. Вообще же онъ заявлялъ себя абсолютнымъ поклонникомъ Пуссена и, въ частности, придерживался убѣжденій послѣдняго въ пользѣ измѣренія антиковъ. — Произведенія Бурдона украшаютъ галлереи Лувра, Монпелье, Экса, Байё, Лилля, Реипа, Анжера, Авиньона, Ліона, Нанси, Мюнхена, Мадрида, Дульвича и т. д. Эрмитажъ владѣетъ пятью достовѣрными произведеніями Бурдона, изъ которыхъ три — эскизы къ картинамъ въ Луврѣ и въ Туринѣ. Шестая картина (№ 1422) — «Пейзажъ» — едва ли принадлежитъ его же кисти. Въ Юсуповской галлереѣ имѣется характерное «Жертвоприношеніе Ноя», въ Академіи Художествъ — «Лаванъ въ поискахъ за своими идолами». Бурдонъ превосходно владѣлъ и крѣпкой водкой. (См. M. Poitevin «Notice historique sur S. B.», Montpellier, 1818; X. Atger «Considerations philosophiques, remarques, observations, anecdotes particulières sur la vie et les oeuvres de S. B.», Paris, 1818. T. I. ... «Seb. B. ... iste» въ «Gazette de B. A.» 1902, стр. 6.

[119] Къ сожалѣнію, о большинствѣ пейзажей Бурдона приходится сейчасъ судить по гравюрамъ.

Фейерверкъ въ Версали по случаю завоеванія Франшъ-Конте. Гравюра Лепотра

IX.



Въ творчествѣ графиковъ, особенно Калло и Босса, въ бытовыхъ картинахъ натуралистическаго направленія Валантэна, братьевъ Ленэнъ и Себастіена Бурдона, отчасти въ историческомъ пейзажѣ и, наконецъ, въ работахъ плеяды портретистовъ уже въ серединѣ XVII вѣка сталъ намѣчаться во французской живописи поворотъ отъ условности академизма въ сторону живой правды. Однако одно обстоятельство огромнаго значенія помѣшало дальнѣйшему движенію и вѣрнѣе отсрочило его на цѣлые полвѣка. Это обстоятельство есть воцареніе короля Людовика XIV.

Въ нашу задачу не входитъ разсмотрѣніе того, что въ сущности представляло изъ себя новое королевское свѣтило: дѣйствительно ли личность исключительнаго дарованія или лишь выраженіе идеаловъ всего общества цѣлой эпохи. За символическое значеніе Людовика XIV говоритъ то



Ш. Лебрёнъ. Тріумфъ Геркулеса. Живопись въ Hôtel Lambert. Гравюра Б. Пикара.

что еще не было его на свѣтѣ, какъ уже все какъ бы приготовилось къ тому, чтобы встрѣтить какого-то «Мессію монархизма», сотворить себѣ бога, который воплотилъ бы идеалы феодаловъ, сгруппировавшихся вокругъ трона и утончившихся въ атмосферѣ двора. Именно во Франціи, въ силу всевозможныхъ причинъ (среди которыхъ не послѣднее мѣсто занимаетъ мудрое правленіе Генриха IV и Ришельё), именно въ умиротворенной, объединенной, разбогатѣвшей Франціи, а не въ разоренной Испаніи, не въ пестрой Германіи, не въ порабощенной Италіи, не въ переживавшей острый внутренній кризисъ Англіи, могло и *должно* было теперь совершиться чудо «новаго золотого вѣка». Но, съ другой стороны, не надо игнорировать и личныя качества «Короля-Солнца». Если даже принимать его царствованіе за сплошное театральное представленіе, если даже считать, что для него было все заранѣе «уготовано», все же придется отдать справедливость Людовику въ томъ, что съ выпавшей ему ролью онъ справился, какъ никто, и что, во всякомъ случаѣ, комедіантъ онъ былъ прямо геніальный.

И вотъ что получилось какъ слѣдствіе *подлинной* одаренности Людовика. Искусство, расцвѣтшее вокругъ его трона и согрѣтое исходящими отъ него лучами, искусство это, лишенное жизненности въ болѣе интимномъ смыслѣ, получило все же своего рода жизненность, моментами доходившую до такой силы утвержденія, что и до сихъ поръ относительно нѣкоторыхъ памятниковъ той эпохи не знаешь, не слѣдуетъ ли ихъ плѣнительный обманъ предпочесть истинѣ многаго другого. И какъ понятно, что въ свое время

этотъ расцвѣтъ (пусть фальшивый, но все же яркій) обладалъ [illegible] зіей жизни, убѣдилъ всѣхъ въ своемъ самодовлѣющемъ значеніи. Не по-шлымъ, не изъ лести, не изъ корыстныхъ побужденій [illegible] люди тогда говорили, что въ Корнелѣ и въ Расинѣ возродились Эсхилъ и Эврипидъ, что Версаль превзошелъ всѣ сооруженія древнихъ, что Бос-сюэтъ равенъ святому Августину, а Фенелонъ св. Франциску, что [illegible] [illegible] вообще моментъ какой-то высшей точки культуры христіанской [illegible] нѣтъ, говоря это, всѣ вѣрили и были счастливы отъ такой вѣры. И [illegible] этого убѣжденія не только расходились по цвѣтущей Франціи, но онѣ [illegible] все сильнѣе и сильнѣе проникать и за Ламаншъ, и за Пиренеи, и за Р[illegible] Уже къ концу вѣка «французская мода» и отчасти личные вкусы само[illegible] роля оказались господствующими всюду: и въ угрюмой Испаніи, и въ [illegible] варской Германіи, и въ государствѣ, натравливавшемъ остальную Европу [illegible] «новаго Александра», въ Англіи, и даже въ угнетенныхъ Франціей Нидер-ландахъ. Только теперь присоединилась къ общему политическому и куль-турному концерту далекая Московія, но и она приняла (правда, въ нѣсколько «нѣмецкомъ» переложеніи) все ту же французскую моду, ставшую отнынѣ модой европейской, почти что міровой.

На то были глубокія внутреннія основанія, изложеніе которыхъ можно объединить формулой: изъ всѣхъ разновидностей общей европейской циви-лизаціи, французская культура оказалась наиболѣе широкой и наименѣе исклю-чительной. Не даромъ главнымъ сближающимъ элементомъ въ общей обра-зованности является съ этихъ поръ в ѣ ж л и в о с т ь въ характерно фран-цузской окраскѣ. Что значитъ вѣжливость, какъ не соблюденіе собственнаго достоинства при отданіи всего должнаго каждому, съ кѣмъ сводитъ жизнь. Правда, такая urbanité ведетъ къ нѣкоторому обезличиванію: приходится и щадить противника и прятать все, что находишь въ себѣ слишкомъ особен-наго, колкаго для другихъ. Можно утверждать, что въ этомъ желаніи «быть со всѣми и со всѣмъ въ ладахъ» Франція утратила долю своей чисто личной прелести. Зато кто измѣритъ ту громадную услугу міру, которую именно при-несла эта красивая роль Франціи: съ нея исторія вступаетъ на реальный путь къ идеалу человѣчества — къ міровому братству. И памятники искусства этого времени во Франціи будутъ говорить далекимъ потомкамъ, если не о достигнутой цѣли (достиженіе ея дастся не иначе, какъ путемъ самыхъ тяжкихъ испытаній), то какъ бы объ извѣстномъ просвѣтѣ на эту цѣль. Миражъ человѣческаго лада снова впервые послѣ итальянскаго «золотого вѣка» возникшій во Франціи второй половины XVII вѣка (на сей разъ во всѣхъ формахъ культуры) миражъ этотъ не есть обманная утопія, а нѣчто такое, въ чемъ отражается далекое, но и возможное счастье.

И вотъ когда пригодился академизмъ, вотъ гдѣ онъ, согрѣтый непосред-ственнымъ интересомъ могущественнаго правителя, сыгралъ громадную



роль и всецѣло оправдать себя. Мы всѣ, [illegible]
выходя на террасу Версальскихъ садовъ, не почувствовать [illegible]
вающій восторгъ, не повѣрить, что передъ нами одно изъ самыхъ [illegible]
красныхъ и самыхъ высокихъ произведеній искусства. А [illegible]
что есть Версаль, какъ не порожденіе, какъ не тріумфъ [illegible]
имѣющей въ своемъ распоряженіи прекрасно налаженный механизмъ [illegible]
тельное мастерство привитое сотнямъ порабощенныхъ художниковъ. Ч[illegible]
дѣсь Жирардона, что Реньодена, Марси или Тюби — совершенно не[illegible]
знать, ибо и самый изощренный глазъ едва ли отличитъ пріемы одного
этихъ ваятелей отъ пріемовъ другихъ. Не все ли равно, кому [illegible]
какія части замка: Лево, Лебрёну или Мансару, — вѣдь каждая часть [illegible]
безличности, такъ спаялась съ остальными, что сейчасъ ее трудно [illegible]
Но вотъ все вмѣстѣ взятое, это «безличие» оказывается обладающимъ [illegible]
тельнымъ лицомъ — лицомъ царственности. Версаль — храмъ единой воли [illegible]
нятой всѣми во имя общаго величія и общей налаженности жизни, храмъ
гармоніи, построенной на сложномъ и глубокомъ чувствѣ іерархіи. Версаль
не есть дворецъ и садъ, а сама прекрасная природа, гигантскій пейзажъ, въ
которомъ вѣютъ особые мощные, бодрящіе вѣтры, струятся особые ароматы,
и все: бронза, мраморъ, стриженныя и не стриженныя деревья, бассейны,
водометы — все поетъ гимны человѣческому величію, достигшему предѣльной
степени въ лицѣ одного избранника, одного «вознесеннаго Божьей милостію».

Безъ академіи и особенно безъ академизма, строго дисциплинированнаго, превращеннаго въ совершенное орудіе «просвѣщеннаго деспотизма», ничего подобнаго не могло бы получиться. И въ данномъ случаѣ мы видимъ одно изъ самыхъ счастливыхъ совпаденій исторіи: явленіе сложнаго общественнаго смысла нашло себѣ въ моментъ полной своей зрѣлости настоящее примѣненіе и настоящихъ двигателей. И какъ-то особенно счастливой оказалась здѣсь самая комбинація этихъ двигателей. Мало того, что воцарился во Франціи юный сказочный принцъ, вселявшій во всѣхъ «почти вѣру» въ то, что онъ сошедшее съ небесъ божество; мало того, что образовались, благодаря академической дисциплинѣ, благодаря единой программѣ изящнаго, цѣлые легіоны художниковъ «принципіально-послушныхъ», «убѣжденно-раболѣпствующихъ», но нашлись и какіе-то геніальные посредники между монархомъ и художниками, нашлись изумительные по энергіи, по силѣ воли, по широкой своей культурности руководители художественныхъ работъ — «режиссеры» и «дирижеры» гигантскаго спектакля.

Безъ Кольбера и Лебрёна не быть бы Людовику XIV тѣмъ «Roi Sol[illegible]» какимъ онъ, несмотря на все смѣшное и несчастное въ его царствованіи, [illegible] намъ представляется. Кольберъ, мудрый министръ, понялъ, что истинную длительную и распространяющуюся на весь свѣтъ славу его король можетъ достичь лишь при пользованіи искусствомъ, лишь сообща всему [illegible]



соты, при чемъ необходимо было, чтобы онъ по мѣрѣ возможности участвовалъ въ созданіи этой красоты. Умный и неустанно усердный дирижеръ [illegible] жественнаго оркестра, Шарль Лебрёнъ отдался всецѣло руководит[illegible] своими собратьями[120]. Лебренъ явился умомъ и волей всей «французс[illegible] [illegible] взятой», подразумѣвая подъ этими словами не только [illegible] [illegible] ную и имъ же управляемую Académie r[illegible] [illegible] но и Гобеленную мануф[illegible] превратившуюся въ гигантскую лабораторію, чуть ли не въ какой-то [illegible]

[illegible] Лебрёнъ родился въ февралѣ 1619 г. въ Парижѣ. Шотландское происхожденіе фамиліи Лебрёнъ въ настоящее время оспаривается. Отецъ Л. былъ скульпторомъ, два брата — живописцами. Девяти лѣтъ мальчикъ уже упражняется въ отцовскомъ художествѣ, тринадцати лѣтъ онъ поступаетъ къ Фр. Перрье а [illegible] имъ заинтересовывается канцлеръ Сегіе, опредѣлившій его къ Вуэ. Всего девятнадцати лѣтъ Л., успѣвшій обратить на себя вниманіе кардинала Ришелье, получаетъ званіе «живописца короля». Въ 1642 г. художникъ отправляется въ Италію на средства Сегіе, и отъ Ліона совершаетъ это путешествіе въ обществѣ Пуссена, совѣты котораго, по собственному же отзыву Л., сыграли большую роль въ его развитіи. Въ Римѣ Л., отчасти подъ руководствомъ Пуссена, изучаетъ Рафаэля, Караччи, Гвидо и антики. Въ непреодолимомъ желаніи вернуться на родину, онъ рѣшается ослушаться приказа Сегіе, и въ 1646 г. самовольно является въ Парижъ. 26 февраля 1647 г. Л. женится на дочери посредственнаго живописца [illegible] Первые годы Л. занятъ преимущественно декоративными работами, изъ которыхъ наиболѣе значительно убранство Hôtel Lambert (1650-е годы; здѣсь главными сотрудниками Л. были скульпторы Ванъ Обсталь и Лёнотръ и перспективистъ Руссо). Съ 1657 г. начинаются работы Л. для Фукэ, въ его замкѣ Vaux-le-Vicomte, послужившемъ прототипомъ Версалю. На службѣ у всемогущаго министра финансовъ Л. не только занятъ обширными живописными работами, но и учреждаетъ обширную мастерскую въ Менси близъ Во, въ которой по его рисункамъ исполняется меблировка роскошнаго дворца. 5-го сентября 1661 г. Фукэ арестованъ, обвиненный въ лихоимствѣ и растратахъ. Однако, современники видѣли настоящую причину опалы въ той зависти, которая [illegible] Людовика XIV при видѣ безмѣрной роскоши жизни его министра. [illegible] [illegible] [illegible] отъ сказочнаго праздника, устроеннаго [illegible] [illegible] Лебреномъ въ Во. [illegible] [illegible] Фукэ [illegible] [illegible] [illegible] и творческую силу [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] и [illegible] уже съ 1661 г. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Въ 1662 г. онъ [illegible] [illegible] получаетъ званіе [illegible] живописца короля». Одновременно съ этимъ Л. начинаетъ серію картинъ «Исторія Александра» и декорируетъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Въ 1663 г. [illegible] въ Парижѣ мастерскихъ Менси учреждается [illegible] на [illegible] «Manufacture royale des [illegible] de la couronne aux Gobelins», первыми работами которой завѣдывалъ Лебрёнъ [illegible] очередь была начата серія шпалеръ «[illegible]», оконченная въ 1675 г.). Съ 1674 г. [illegible] наются работы по декоровкѣ большой лѣстницы въ Версалѣ (оконч. въ 1678 г.). Въ 167[illegible] совершаетъ поѣздку на военный фронтъ въ [illegible] гдѣ онъ принятъ съ особенными почестями самимъ королемъ. Къ 1679 г. относится [illegible] декоровки [illegible] [illegible] оконче[illegible] въ 1684 г. Въ 1681 г. начаты работы въ Марли. Въ 1683 г. умираетъ главный покровитель Лебрена — Кольберъ. Въ 1685 г. мастеръ приступаетъ къ живописи салоновъ «Мира» и «Войны» въ Версалѣ, однако явное недоброжелательство Лувуа и охлажденіе короля побуждаютъ Л. въ 1688 г. покинуть дворъ и удалиться въ свое имѣніе въ Монмаранси. Въ 1689 г. Л., уже больной, переселяется въ Гобелены, гдѣ въ своемъ домѣ директора онъ и умираетъ 12 февраля 1690 г. — Кромѣ перечисленныхъ работъ, произведенія Л. украшаютъ музеи Лувра (тамъ же [illegible] рисунки мастера), Версаля, Анжера, [illegible] (Caen), Гренобля, Ліона, Кэмпера, Ренна «[illegible] со Креста»), Берлина («Портретъ семьи банкира Жабака»), Дульвича, флорент. [illegible] Моденны, Венеціи («Христосъ и блудница») и проч. Эрмитажъ обладаетъ двумя незначительными картинами Л.: «Моленіе о чашѣ» и «Спаситель на крестѣ». Болѣе характерна, сложная и красивая композиція въ собраніи гр. Е. В. Шуваловой «Распятіе». См. Nivelon «Vie de Charles Lebrun» (неизд. рукоп. въ парижской Національн. библ.). [illegible] «Vie de Lebrun» въ «Vies des premiers p[illegible] tres du roi», т. I; P. Clement «Histoire de la vie et de l'administration de Colbert», Paris, 1874; A. [illegible] rateur», Paris, 1886. Henry Jouin «Charles Lebrun et les arts sous Louis XIV», Paris, 1889; Chatelin «Le surintendant Fouquet», Paris, 1889; M. Fenaille [illegible] [illegible] Louis XIV [illegible] [illegible] въ серіи [illegible] «Lebrun» въ серіи [illegible]

[illegible] Придирки, чинившіяся цеховой матрисой по отношенію къ свободнымъ художникамъ, хотя бы [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] возвращеніи изъ Италіи сочинить, въ сотрудничествѣ съ общимъ Тестеленомъ, [illegible] которое явилось бы [illegible] [illegible] ремесленныхъ традицій [illegible] и подняло бы въ государствѣ значеніе художника. [illegible] [illegible] своей стороны [illegible]



А. ВАТТО. ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖЪ

МЕЦЦЕТЭНЪ



прикладного искусства [120]. Въ его же вѣдѣнiи находились и всѣ несмѣтныя сооруженiя, производившiяся для пышнаго двора и согласно повелѣнiямъ монарха [121]. Уже Ришелье мерещилось нѣчто подобное, и на роль Лебрена былъ тогда вызванъ самъ Пуссенъ, послѣ того, какъ Вуэ, при всей своей популярности, показался нѣсколько «провинцiальнымъ» и тривiальнымъ для такой задачи. Но гениальный художникъ не былъ въ состоянiи играть роль «министра искусствъ». Этого замкнутаго человѣка сразу сбили съ толку какiя-то крикливыя «ничтожества», всякiе чиновники и завистливые коллеги, пользовавшiеся поддержкой сильныхъ мiра сего. Лебренъ не былъ гениальнымъ живописцемъ; въ немъ не жили живые образы и особая красочность, — все его искусство было сложено изъ реминисценцiй Рафаэля, Кортоны, Гвидо, Корреджо, Тицiана, Рубенса и Пуссена; зато никто, какъ Лебренъ, не былъ такъ одаренъ на руководительство другими, и едва ли нашелся бы тогда еще одинъ человѣкъ на всемъ свѣтѣ (Бернини былъ уже слишкомъ старъ), который такъ охотно и плодотворно предоставилъ бы всѣ свои силы на то, чтобы создать произведенiя, вполнѣ достойныя и славы боготворимаго монарха и величiя расцвѣтшей родины.

Десятки лѣтъ отдалъ этотъ фанатикъ на то, чтобы изобрѣтать за другихъ, налаживать сложныя работы, образовывать и дисциплинировать все новые и новые полки мастеровъ [122], чтобы преодолѣвать косность админи-

---

Академiя живописи и скульптуры считается существующей съ 1648 г. Ближайшiй перiодъ однако не обошелся безъ трен[iй] съ Метризой, приведшихъ сначала къ временному соединенiю корпорацiй (дѣятельное участiе въ примиренiи игралъ Клодъ Виньонъ), а затѣмъ къ полному между ними разрыву. Наконецъ, 24 мая 1663 г. были утверждены новые статуты Королевской Академiи, которые дали рѣшительное преимущество учрежденiю, находившемуся подъ непосредственнымъ покровительствомъ Кольбера и подъ управленiемъ Лебрена. Въ слѣдующемъ году была основана Французская Академiя въ Римѣ, куда директоромъ Лебренъ посадилъ своего смирившагося врага Эррара. Въ 1676 г. изданы при его же участiи «Lettres patentes», дававшiя возможность основывать въ провинцiяхъ академiи, находившiяся въ зависимости отъ столичнаго органа. Послѣдняя мѣра впрочемъ не имѣла серьезныхъ послѣдствiй и [illegible] академiи основанныя было въ Лонѣ, Дижонѣ, Бордо, [illegible] и [illegible] съ тѣмъ, чтобъ воскреснуть уже въ XVIII вѣкѣ.

[120] О «Гобеленной мануфактурѣ» см. выше, въ бiографiи Лебрена.

[121] Главнѣйшими художественными работами царствованiя Людовика XIV были, кромѣ [illegible] и перестройки въ Версалѣ [illegible] Лувра [illegible] сооруженiе [illegible] Пале Рояля и Фонтенбло, сооруженiе [illegible] [illegible] «Invalides» [illegible] постройка загородныхъ дворцовъ Марли [illegible] [illegible]

[122] Нѣкоторыхъ изъ сотрудниковъ Лебрена [illegible] мы уже встрѣчали выше: Лесюера въ «Отелѣ Ламберъ», Ж. Б. де Шампэнь, Бланшара, Адама ванъ деръ Мейлена, Жака Руссо, Менье, Катерена. Кромѣ того, мастеръ пользовался помощью специалистовъ по цвѣтамъ Monnoyer и Baptiste Fontenay, цѣлымъ рядомъ другихъ менѣе крупныхъ специалистовъ по орнаментамъ и «гротескамъ» и, наконецъ, «фигуристами»: старшимъ Ху[а]ссомъ (1645—1710), младшимъ Тестеленомъ, старшимъ Куапелемъ, Лафоссомъ и Ка[illegible] Отдѣльно слѣдуетъ упомянуть о Michel II Corneille (род. 29 сент. 1642 г., ум. 16 августа 1708 г.) и François Verdier (род. въ 1651 г., умеръ 20 iюня 1730 г.). Въ свое время первый даже считался однимъ изъ лучшихъ живописцевъ Францiи; ему была напр., поручена, на ряду съ Лафоссомъ и Жувене, одна изъ капеллъ св. Григорiя въ «Dôme des Invalides», а въ Версальскомъ дворцѣ [illegible] плафоновъ парадныхъ апартаментовъ королевы. — Свою репутацiю въ исторiи Верднье, кажется, испортилъ переизбыткомъ рисунковъ, въ которыхъ [illegible] Лебренъ многочисленные примѣры въ Луврѣ, въ Эрмитажѣ, въ собранiяхъ [illegible] кн. Аргутинскаго, Александра Бенуа, [illegible] М. П. Горчакова. [illegible]

III [illegible]

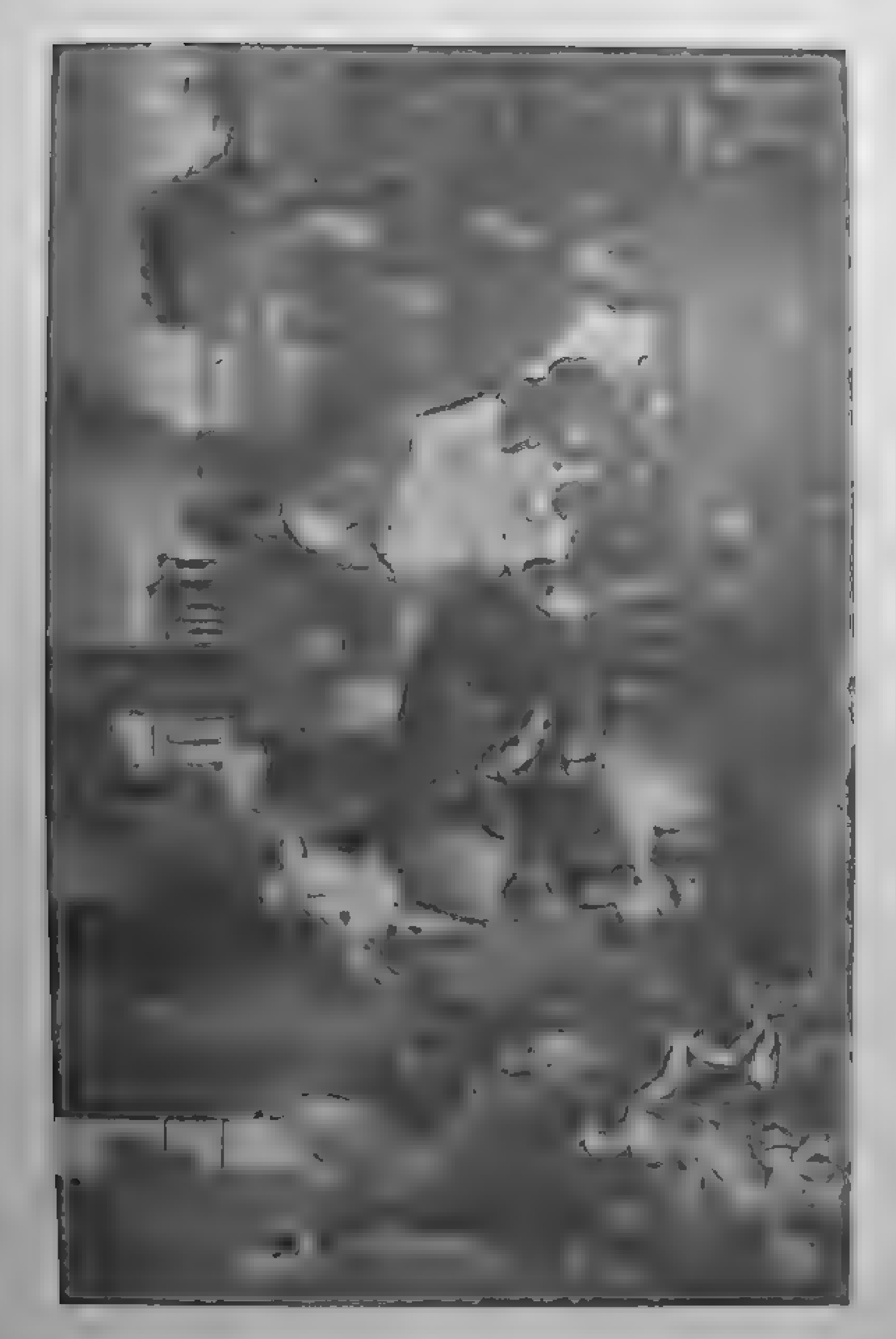
страции и интриги недоброжелателей [125]. Чтобы все выше и выше поднимать авторитетъ официальнаго «высочайше утвержденнаго искусства». Сколько встрѣтилъ онъ на пути неудачъ и какъ слѣдовало быть Лебрену съ вѣчной спѣшкой нетерпѣливаго государя, желавшаго сразу видѣть осуществленными всѣ тѣ мечты, для реализации которыхъ требовалась величайшая продуманность и отдѣлка. Но Лебрену оказалась подъ силу эта чудовищно трудная дѣятельность. У него хватило и терпѣния, и ума, и расчета. При этомъ все дѣлалось имъ съ сановной улыбкой на лицѣ, съ соблюдениемъ всѣхъ тѣхъ условныхъ церемоний, которыя въ тогдашнемъ быту свидѣтельствовали объ исчезновении и послѣднихъ слѣдовъ средневѣковаго варварства. Лебренъ не только въ своихъ произведенияхъ доказывалъ, что возродилась въ полномъ блескѣ прекрасная античность, но и самое его «поведение» и «осанка» выражали какое-то состояние вѣчной божественной молодости, не знающей ни усталости, ни тревоги, ни сомнѣний. И такимъ образомъ его трудъ становился двойнымъ и тройнымъ.

Въ частности, живописецъ Лебрёнъ если и уступаетъ Лебрёну-дирижеру, то все же заслуживаетъ большого интереса. Лебрёнъ какъ рисовальщикъ и какъ колористъ, не идетъ дальше «образцоваго владѣния канонами эклектизма» [126]. Зато какъ композиторъ онъ обнаруживаетъ безподобную находчивость, какъ психологъ-режиссеръ — не уступаетъ Пуссену (правда, у послѣдняго «мания экспрессивности» скорѣе вредитъ художественности его произведений), а какъ декораторъ онъ достигаетъ моментами совершенно исключительнаго великолѣпия. Особой пышностью отличаются его декоративные ансамбли въ Hôtel Lambert, въ замкѣ Фукэ Vaux le Vicomte и въ Версалѣ. Вычитывать смыслъ всѣхъ аллегорий, которыми онъ покрылъ плафоны этихъ дворцовъ, не интересно, все это завѣдомая ложь, не всегда остроумная, а иногда даже банальная. Но глазъ и умъ тѣмъ не менѣе радуются, слѣдя за тѣмъ, какъ однѣ формы сочетаются съ другими, какъ архитектурныя части связаны съ живописными, какъ разрѣшены задачи оптики и перспективы, какъ удары яркихъ колеровъ смягчены сосѣдствомъ разноцвѣтнаго золота, какъ тяжелые карнизы увиваются нѣжными розами, какъ мощные атланты несутъ громадныя глыбы и какъ приятныя дамы въ парчевыхъ одѣянияхъ и съ цвѣтами въ волосахъ подмигиваютъ изъ-за балюстрадъ. Хитрые девизы, загадочныя эмблемы, роскошные атрибуты, громоздкие трофеи твердятъ во всемъ этомъ «стройномъ хаосѣ» о безподобномъ величии одного избранника — полубога, соединившаго въ себѣ и благочестие

почему художникъ въ послѣдние годы жизни, когда все лицо французской живописи измѣнилось и «украсилось [illegible] улыбкой», не нашелъ себѣ примѣнения. Сохранилось свѣдѣние, что бѣдный Вердье, нѣкогда расписывавший дворцы Короля-Солнца, принужденъ былъ торговать своими композициями на улицахъ Парижа.

Среди нихъ на первомъ мѣстѣ стоитъ знакомый уже намъ Миньяръ [illegible].

[126] Впрочемъ, въ рисункѣ онъ не уступаетъ Маратти, а въ краскахъ даже превосходитъ Кортону.



подобающее христіаннѣйшему королю, и счастливую побѣдоносность Марса и просвѣщенное вниманіе къ прекрасному Аполлона.

Особенно выгодно отличаются декоративныя работы Лебрена — будь то живопись, архитектура, скульптура, мебель, шпалеры, фонтаны, сады — тѣмъ, что все у него крѣпко, стойко, мощно и, при всей своей грандіозности, не лишено успокаивающаго чувства мѣры. Лебренъ зорко высматривалъ у Рубенса, Бернини, Кортоны все, что ему было нужно. Съ самой скороспѣлой юности готовясь къ своей роли, онъ остерегался всѣхъ тѣхъ безвкусныхъ излишествъ, которыми страдаютъ его болѣе темпераментные вдохновители. Потому-то онъ и оказался пригоднымъ для роли «перваго живописца перваго въ мірѣ государя». Изъ всѣхъ художниковъ своего времени Лебренъ самый «благовоспитанный»: онъ строгъ безъ педантизма, роскошенъ безъ чванства временщика. Во всемъ чувствуется необычайно выдержанная и, однако, не гнетущая дисциплина, а феноменальное мастерство властвовать надъ другими, какъ надъ самимъ собой. И не въ этихъ ли чертахъ сдержанности, строгости, самообладанія сказываются «національныя особенности» Лебрена? Не то же ли чувство мѣры дѣлаетъ французскую готику, при всей ея возвышенности, такой успокаивающей и умиротворяющей; не она ли придаетъ французскому рококо, сравнительно съ вычурами итальянцевъ и нѣмцевъ, такой благородный оттѣнокъ, не она ли звучитъ въ музыкѣ Обера, Делиба и не она ли чеканитъ прозу Мериме и Флобера? Наоборотъ, какъ характерно для нѣмецкой культуры, что Людовикъ II Баварскій, сдѣлавъ у себя въ «Herrenchiemsee» копію съ Версаля, именно пренебрегъ этой чертой и пожелалъ придать всему оттѣнокъ «чрезмѣрной роскоши», болѣе достойной разбогатѣвшаго банкира, нежели короля-мецената.



Ж. Бальи. Концовка изъ изданія Карусели (1662).

X



Какъ мы только что видѣли, нашимъ представленіемъ о «Королѣ-Солнцѣ» мы всецѣло обязаны тому искусству, которое создали художники и поэты перваго періода нескончаемаго царствованія Людовика XIV. На первомъ мѣстѣ среди нихъ стоитъ Лебренъ, который, будучи по-своему вполнѣ искреннимъ, такъ и остался, несмотря на всѣ интриги партіи Лувуа и Миньяра, несмотря на охлажденіе короля, до послѣдняго издыханія тѣмъ блюстителемъ истинно царственнаго искусства, какимъ онъ себя заявилъ еще тогда, когда украшалъ частные дома и замки. Однако лишь небольшая кучка людей, среди которыхъ мы находимъ Мишеля Корнейля, осталась вѣрной подобному пониманію искусства до конца. Напротивъ того, большинству актеровъ лебреновскаго спектакля и даже самому королю успѣло надоѣсть это постоянное представленіе, и французское общество въ его просвѣщеннѣйшей части стало заявлять о необходимости какого-то отдыха. Въ отвѣтъ на эту потребность были построены и перестроены

Трианонъ и истрачены милліоны на сооруженіе «царской пустыньки» — Марли. Но старику-королю, удрученному несчастными войнами и семейными печалями, такъ и не удалось вызвать къ жизни новую художественную эру. Зато ея возникновенію способствовали «молодые дворы»: въ Медонѣ у дофина, въ Пале-Роялѣ у будущаго регента, въ Sceaux у герцогини Мэнской и, наконецъ, дворъ герцога Бургундскаго и его умной супруги, принцессы Савойской. Къ моменту смерти Людовика XIV въ 1715 году «новый вкусъ искусства» оказался, такимъ образомъ, уже совершенно зрѣлымъ.

Впрочемъ, и безъ поощренія «молодыхъ дворовъ», просто въ силу реакціи противъ отживающаго явленія, должно было назрѣть нѣчто противоположное предшествующему. Вѣдь даже «абсолютная истинность» искусства Рембрандта оказалась еще при жизни мастера тягостной голландскому обществу, потянувшемуся въ сторону того, что было на другомъ полюсѣ художественнаго пониманія. Не мудрено, если такой же поворотъ обозначился по отношенію къ строгому и великолѣпному искусству Grand siècle'a, особенно послѣ того какъ самыя произведенія этой эпохи (и больше всего картины Лебрёна) въ своемъ превознесеніи «непоколебимаго» счастья короля стали казаться какими-то безтактными анахронизмами. А тѣмъ временемъ въ тиши мастерскихъ успѣло образоваться новое поколѣніе художниковъ, для которыхъ вообще все то, что Лебренъ ставилъ въ первую голову, казалось не столь важнымъ и, наоборотъ, все, чѣмъ онъ пренебрегалъ, — плѣнительнымъ и заманчивымъ. Когда «молодые дворы» захотѣли окружить себя искусствомъ уютнымъ и ласковымъ, а главное «не громкимъ», не требующимъ возвышеннаго тона, то къ ихъ услугамъ оказалась готовой съ самыхъ 90-хъ годовъ XVII вѣка плеяда художниковъ, которую тоже влекло къ чему-то нѣжному и изощренному и которая, несмотря на пройденную академическую школу, была отдана воззрѣніямъ «еретическаго», съ ея точки зрѣнія, порядка.

Споръ художественныхъ идей этого времени остался въ памяти дальнѣйшихъ поколѣній подъ названіемъ «La querelle des Poussinistes et des Rubénistes». Оба «кумира» — Пуссенъ и Рубенсъ — сошли уже къ этому времени со сцены, но на самомъ дѣлѣ суть спора была въ вѣчномъ столкновеніи отцовъ и дѣтей, при чемъ роли отцовъ играли Лебренъ и люди его круга (въ томъ числѣ младшій Шампэнь и историографъ искусства Фелибіенъ), а представителемъ молодого поколѣнія выступилъ тонкій эстетъ Роже де-Пиль, настоящій, хотя и не всегда гласный руководитель всего художественнаго творчества, смѣнившаго собой величавыя «дѣла Лебрёна».

Главнымъ предметомъ спора была краска, и значеніе этого явленія нельзя достаточно оцѣнить, если мы вспомнимъ, что съ этого момента до самыхъ нашихъ дней французская живопись становилась ру-

водящей въ Европѣ и что въ основѣ этого руководительства лежалъ именно культъ краски. Блестящихъ колористовъ дали за эти два вѣка и другія страны. Италія — Тіеполо и Гварди, Испанія — Гойю и Фортуни, Германія — Марэса, Макарта и Беклина, Англія — Рейнольдса, Рэберна, Тёрнера и Бонингтона; однако нигдѣ такъ глубоко и проникновенно не изучалась краска, нигдѣ ей не придавали такого самодовлѣющаго значенія, ни одна страна Европы не дала такихъ тонкихъ красочниковъ, какъ именно Франція. Ваттó съ его аколитами, Гюберъ-Роберъ, Шарденъ, Перронно, Грёзъ, Прюдонъ, Делакруа, Коро, Курбе, Мане, Моне, Дега, Тулузъ-Лотрекъ, Сезанъ, Вильяръ и т. д., это ли перечисленіе не даетъ рѣшительнаго перевѣса въ сторону той страны, которая еще въ 1673 г. могла устами де-Пиля говорить «Рисунокъ — основаніе колорита и существуетъ лишь для того, чтобы отъ краски получить все свое совершенство»? Та же Франція еще въ дни Лебрёна владѣла богатѣйшимъ «художественнымъ жаргономъ», который, при всей своей кажущейся нелѣпости, какъ нельзя лучше свидѣтельствуетъ о крайне внимательномъ и страстномъ отношеніи общества къ красочнымъ задачамъ[12].



Портретъ Роже де-Пиль. Гравюра Б. Пикара-Римскаго.

[12] Въ книжкѣ Р. Фреара-де-Шамбре «L'idée de la perfection de la peinture», одномъ изъ любопытнѣйшихъ теоретическихъ сочиненій второй половины XVII вѣка, мы находимъ слѣдующія слова о художественномъ жаргонѣ: «Я сомнѣваюсь, чтобы въ картинѣ древняго Тиманта наши современные любители разглядѣли новыя и мелкія красоты, въ которыхъ, однако, они и усматриваютъ все превосходство и всю тонкость живописи и относительно которыхъ они даже сочинили специальный жаргонъ (ce jargon [illegible]), посредствомъ этого жаргона они и [illegible]». Далѣе слѣдуютъ [illegible] выраженія, собранныя Шамбре: [illegible] et vaguesse du coloris, la [illegible] hardies, les [illegible] [illegible] est [illegible] masses, le coup de maître, la grande manière, les [illegible] les beaux contours, les [illegible] tintes et la morbidesse des carnations, les beaux grouppes, les [illegible] morceaux. [illegible] въ 1649 г. А. Боссъ тоже цитировалъ слова художественнаго жаргона, изъ которыхъ особенно любопытны: [illegible]. [illegible] перечисленіе выраженій живописнаго жаргона мы находимъ въ брошюрѣ, изданной въ 1659 г. въ Монпелье и направленной противъ Себ. Бурдона: belle et riche manière, belle ordonnance, bien historié, bien paint, grand, bon, fier, [illegible]

Однако и не въ краскахъ, какъ таковыхъ, дѣло, а дѣло въ самой живописи, въ освобожденіи ея отъ путъ тѣсной академической эстетики, о предоставленіи ей свободы[128]. Вѣдь и Пуссенъ при случаѣ умѣлъ быть изумительнымъ красочникомъ и владѣть техникой не хуже любого итальянца, и Лебренъ не безъ основанія заслужилъ въ послѣдующія времена прозвище «французскаго Веронезе». Такія картины, какъ «Вступленіе Александра въ Вавилонъ» или какъ плафонъ въ Grande galerie des glaces, доказываютъ, что ихъ авторъ отнюдь не пренебрегалъ изученіемъ того же Рубенса, а, напротивъ того, у него высмотрѣлъ все, что могло украсить собственное искусство. Но вотъ чего ни Пуссенъ ни Лебренъ (особенно послѣдній) дѣйствительно не знали. Имъ казалось, что картина должна быть непремѣнно содержательной, что живописецъ непремѣнно долженъ писать на какой-то текстъ согласно древней формулѣ «ut poesis pictura». Наоборотъ, съ момента, когда краска была объявлена какъ бы главнымъ содержаніемъ картины, «литературная сюжетность» стала постепенно терять свое значеніе, и въ продолженіе дальнѣйшаго теченія искусства во Франціи мы видимъ, какъ художественное творчество (не всегда послѣдовательно, а иногда съ большими уклоненіями въ сторону) преслѣдуетъ ту же эмансипацію живописи отъ литературы, выявленіе свойственной одной живописи сути.

Но, разумѣется, не сразу художники, пришедшіе на смѣну Лебрену, стали писать «безсюжетныя картины». Нѣтъ, напротивъ того, и у Лафосса, и у Жувенэ, и у четырехъ Куапелей, и у обоихъ де-Труа — у всѣхъ этихъ «колористовъ», затмившихъ славу недавнихъ любимцевъ пуссенистовъ-рисовальщиковъ[129], «сюжетность» выявлялась зачастую даже въ уродливо-утрированной формѣ. Особенно члены семьи Куапель, эти типичнѣйшіе представители переходной отъ Лебрёна къ Ваттó стадіи, зачастую даже отталкиваютъ своимъ гримасирующимъ паѳосомъ. Но, съ одной стороны, самыя эти преувеличенія въ экспрессивности доказываютъ извѣстное недомоганіе всей отрасли, — видно, художники дѣлаютъ сверхъ силы то, что ихъ предшественникамъ давалось само собой, — а затѣмъ, несмотря на всѣ режиссёрскія ухищренія, на жесты и мимику, не этимъ интересны картины названныхъ живописцевъ, а своей плѣнительной красочностью, орнаментикой своихъ линій и пятенъ, чѣмъ-то свободнымъ, сочнымъ и «лакомымъ», чего не было ни у Лебрёна, ни у Пуссена, ни у Лесюёра.

Сразу поворотъ къ безсюжетной живописности не могъ произойти и потому, что поощрители и заказчики у живописи оставались прежніе: духовенство, дворъ, отчасти магистратура и города, а всѣ эти общественныя еди

---

[128] Массу любопытнаго по этому вопросу можно найти въ III томѣ книги Шенневьера «Recherches sur la vie de quelques peintres».

[129] Лебрёнъ, удостоившійся бывать въ Римѣ въ гостяхъ у Пуссена, любилъ выставлять свою зависимость отъ него и даже написалъ рядъ картинъ, якобы его имитирующихъ. Одна изъ нихъ была публично выставлена въ Римѣ и произвела большую сенсацію.

ряды нуждались въ томъ, чтобы живопись служила опредѣленнымъ цѣлямъ, а не являлась простымъ украшеніемъ. Церкви нужны были легенды и апоѳеозы святыхъ, а также наглядныя изображенія мистическихъ догматовъ; двору — аллегорическіе намеки на божественность государя, на его мощь, на его богатство, разсказы о побѣдоносныхъ войнахъ и прославленія выгодныхъ трактатовъ; города и магистратура воздвигали въ картинахъ памятники тщеславія своихъ представителей или свидѣтельствовали передъ государемъ о своихъ вѣрноподданническихъ чувствахъ [130]. Даже портретисты были вынуждены по требованію заказчиковъ создавать въ своихъ portraits historiés своего рода сюжетныя картины, превращая современныхъ кавалеровъ и дамъ въ боговъ, полубоговъ и героевъ.

И тѣмъ не менѣе все это не помѣшало тому, чтобы чисто живописная стихія взяла во всемъ верхъ и зачастую вмѣстѣ [illegible] доходила въ своемъ свободномъ распоряженіи самыми серьезными вещами до крайностей. Надо при этомъ вспомнить, что самыя эти возвышенныя и святыя вещи страшно потеряли въ своемъ престижѣ. Начать съ церкви. Въ XVII вѣкѣ французская церковь еще полна здоровья и крѣпости; лучшими доказательствами этого являются не только рядъ отдѣльныхъ дѣйствительно святыхъ личностей, удостоенныхъ канонизаціи Ватикана и широкой популярности, но и горячіе религіозные споры, оживлявшіе церковный міръ, и среди нихъ тѣ, которые возгорѣлись вокругъ янсенизма. Совсѣмъ иную картину представляетъ французская церковь въ концѣ царствованія отдавшагося іезуитамъ Людовика XIV, отравленная до мозга костей всей той чудовищной оторговлей совѣсти, которая получилась какъ слѣдствіе отмѣны Нантскаго эдикта. Растлѣніе церкви очень быстро сказалось и на церковномъ искусствѣ. Пуссенъ, Шампэнь и Лебренъ были еще способны создавать, если и не трогательныя и не потрясающія церковныя картины, то все же такія произведенія, которыя могли служить вполнѣ достойнымъ украшеніемъ алтарей. Даже плафонъ въ Val de Grâce Миньяра не есть, при всей своей театральности, нѣчто «безтактное». Напротивъ того, въ живописи для церквей А. Куапеля, Лафосса и даже строгаго Жувене начинаетъ плясать, крутиться и носиться тотъ самый легкомысленный „балетъ", который намъ уже знакомъ по творчеству Кортоны, Риччи и Тьеполо и который среди строгой французской архитектуры (церковная архитектура во Франціи такъ и осталась строгой) производитъ совершенно неумѣстное впечатлѣніе.

Но «балетъ» непристоенъ и во дворцѣ. Лебрёна, при всей его близости къ Кортонѣ, нельзя упрекнуть въ томъ, чтобы онъ внесъ въ чертоги ко

---

[130] Такимъ образомъ возникъ длинный рядъ картинъ, украшавшихъ ратуши въ Парижѣ, Ту[illegible] Ліонѣ и другихъ городахъ и изображавшихъ [illegible] бывшихъ въ честь событій въ королевской семьѣ, просто сборища городскихъ управителей вокругъ изображенія [illegible] Примѣромъ [illegible] картинъ можетъ служить [illegible] Ларжильера [illegible]

[illegible] особ[illegible] [illegible] поведенія, а Фламенъ [illegible] въ [illegible]. Многое для насъ представляется смѣшнымъ въ плафонахъ [illegible] [illegible], напримѣръ, то, что, разыгрывая бога войны, Людовикъ не пожелалъ разстаться со своимъ длиннымъ парикомъ. Далеко также не согласенъ съ античной строгостью и весь орнаментальный уборъ [illegible] ныхъ сюжетовъ: барахтающіеся ангелы, подхватывающіе драпировки, [illegible] тоны, крутящіяся и набухающія архитектурныя линіи. Но всѣ эти недостатки замѣчаешь лишь при подробномъ изученіи, да и они не въ силахъ нарушить общее впечатлѣніе величавости, которымъ мастеръ задавался и котораго онъ добился, несомнѣнно, благодаря своимъ глубокимъ монархическимъ убѣжденіямъ: Версаль какъ никакъ храмъ монархіи. Иначе обстоитъ дѣло съ работами для двора «колористовъ». Для самого Людовика имъ не пришлось сдѣлать что-нибудь значительное, кромѣ нѣсколькихъ плафоновъ, написанныхъ еще подъ контролемъ Лебрена. Зато для регента Антуанъ Куапель исполнилъ свой шедевръ — «Галлерею Энея» въ Пале Роялѣ, и именно этотъ ансамбль является лучшимъ свидѣтельствомъ того, насколько измѣнились вкусъ и, такъ сказать, самые «нравы искусства». Одна орнаментальная сторона «Галлереи Энея» или хотя бы бутафорія и костюмы на отдѣльныхъ картинахъ говорятъ о томъ, что передъ нами твореніе художника, котораго по сравненію съ Лебрёномъ приходится считать изнѣженнымъ декадентомъ.[131]

И вотъ здѣсь является возможность выяснить чисто художественное значеніе этого перехода отъ Лебрёна къ «колористамъ», — стоитъ только сравнить ихъ произведенія не въ качествѣ чего-то «предназначеннаго» и «пригоднаго», а исключительно въ ихъ живописной сущности. Тогда-то и окажется, что искусство того же «упадочника» Куапеля, а вмѣстѣ съ нимъ всѣхъ остальныхъ «колористовъ», означаетъ скорѣе прогрессъ или, вѣрнѣе, представляетъ бо́льшую чисто-живописную цѣнность. Много подлинно красиваго и въ работахъ Лебрёна, но не живетъ въ нихъ самодовлѣющая кра

[131] Еще болѣе такая характеристика подходитъ къ плафону Лемуана въ Версалѣ — къ этому несомнѣнному шедевру, достойному стоять рядомъ съ декоративными фантазіями генуэзцевъ и болонцевъ и въ то же время являющемуся совершенно неподходящимъ «предназначеннымъ» для величественныхъ [illegible] въ слѣдующихъ чертогахъ. Принято совершать обзоръ Версаля именно съ этого «Зала Геркулеса» [illegible] такимъ путемъ обозрѣватель какъ бы идетъ противъ теченія [illegible] сначала видитъ [illegible] деморализацію [illegible] [illegible] Франціи [illegible] царствованія Людовика XIV, а затѣмъ уже передъ нимъ развертывается величіе [illegible] еще монархической системы, то, что было крѣпко и мощно въ «верхахъ» французскаго общества и что, быть можетъ, на многіе годы отсрочило [illegible] такимъ, сдѣлало его такимъ бурнымъ и трагическимъ. Впечатлѣніе отъ внутренняго убранства Версаля было совершенно инымъ, пока обзоръ апартаментовъ происходилъ согласно съ планомъ Лебрёна. Гости вступали во дворецъ черезъ сказочно-великолѣпную «Лѣстницу посланниковъ» и первымъ ихъ встрѣчалъ изумительный, выдержанный въ буро-золотистыхъ тонахъ «Залъ Венеры». Съ другой стороны, что можетъ быть характернѣе для Людовика XV, какъ это уничтоженіе наиболѣе пышнаго изъ сооруженій Лебрёна и созданіе вмѣсто «Grand escalier» нѣсколькихъ небольшихъ комнатъ для своихъ [illegible] и фаворитовъ! Нѣчто подобное произошло [illegible] [illegible]

сочинял живописныя стихи. Напротивъ того, самая дряблая и смѣшная картина А. Куапеля, любая композиція Лафосса и даже строгія академическія композиціи Жувене обладаютъ обобщеніемъ красокъ, и это заставляетъ прощать имъ всѣ другія недостатки.

Споръ, завязавшійся изъ-за Рубенса и Пуссена, не означаетъ еще и того, что Франція, получившая все, что ей было нужно отъ Италіи, и отвоевавшая за 150 лѣтъ весь свой латинизмъ обратно, могла снова приняться за поиски «германскихъ» основъ. Германскія вліянія проникали въ XVII вѣкѣ во Францію со всѣхъ сторонъ, мало того, они оказались чрезвычайно значительными даже въ Италіи,— вспомнимъ только тріумфы Рубенса и ванъ Дейка! Какъ же могла не поддаться заразѣ Франція, находившаяся въ постоянномъ и непосредственномъ соприкосновеніи съ Нидерландами, съ этимъ главнымъ очагомъ художественной культуры на сѣверѣ Европы! Да и въ самыхъ основахъ французскаго искусства было много общаго съ этой сѣверной культурой. Во Франціи родилась и расцвѣла готика, «готическая» Франція XV вѣка дала единственнаго художника, который выдерживаетъ сравненіе рядомъ съ Эйкомъ и Рожіе — Фуке, и не мало сѣверныхъ чертъ мы найдемъ у Ленэновъ, у Калло, у Клода и даже у Пуссена. Вообще же оба начала, южное — латинское и сѣверное — германское, сливаются въ характерно-французской культурѣ въ одно цѣлое, полное гармоніи и соразмѣрности, и лишь періодически въ ней принимается доминировать то одно, то другое изъ нихъ.

Съ Лебрёномъ завершился одинъ изъ такихъ періодовъ господства латинскаго начала, выражавшійся, главнымъ образомъ, въ ясности мысли, въ культѣ опредѣленныхъ «правильныхъ» очертаній и формъ. Теперь на смѣну ему должно было наступить преобладаніе противоположнаго начала, выражающагося въ интересѣ къ «настроеніямъ», къ склонности къ грезѣ и, главнымъ образомъ, въ интересѣ къ краскѣ. Рубенсъ былъ провозглашенъ въ качествѣ «патрона» новой художественной религіи Франціи (въ то время какъ на родинѣ его уже забывали), и дѣйствительно, на Рубенсѣ, на изученіи его «Люксамбурской галлереи» выросли и Лафоссъ, и Ларжильеръ, и Куапель, и Лемуанъ, и, наконецъ, Ваттó. Но и кромѣ Рубенса, все нидерландское стало теперь прельщать и влечь. Даже въ собраніи короля, капризно повелѣвшаго убрать картинки Тенирса, все же находился автопортретъ Рембрандта, а величайшій офиціальный портретистъ Франціи, Риго, тотъ даже обладалъ семью произведеніями великаго голландскаго мастера.[32] Еще важнѣе отмѣтить возрастающее количество нидерландскихъ живописцевъ, работавшихъ въ дни Людовика XIV во Франціи и засѣдавшихъ въ «Ко-

---

[32] Съ первыхъ же годовъ XVIII в. на выставкахъ стали появляться картины и портреты [illegible] Да и въ [illegible] картинахъ А[illegible] Куапеля сильно сказывается его знакомство если не съ самимъ Рембрандтомъ, то съ рембрандистами [illegible]

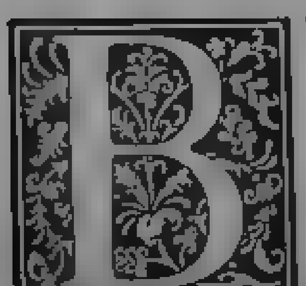
ролевской Академіи [33]. Самъ Лебрёнъ и тотъ не могъ обойтись безъ помощи нѣкоторыхъ изъ нихъ, а ванъ деръ Мейлена онъ даже женилъ на своей племянницѣ и сдѣлалъ своей правой рукой. Замѣчательно, наконецъ, что величайшій (послѣ фламандца Ватто) красочникъ Франціи XVIII вѣка Ларжильеръ получилъ художественное образованіе въ Антверпенѣ.



[33] Вотъ далеко не полный списокъ фламандцевъ и голландцевъ, работавшихъ во Франціи въ XVII вѣкѣ, при чемъ еще мы не считаемъ заѣзжихъ, подобно Рубенсу, на время гостей: Шампань, Стелла, Платъ-Монтань, Дамери, Флемаль старшій, Влеегельсъ, ванъ-Моль, ванъ-Лоо, Фаншотусъ, Даре, ванъ Клэвъ, Франсискъ Милле, Адамъ ванъ деръ Мейленъ, цвѣточникъ Монуайе, гравёры Фуксъ и Месерме, анималистъ Никазіусъ, натюрмортистъ Кальфъ.

Жакъ-Куртуа „Бургиньонъ", „Стычка". Императорскій Эрмитажъ

XI



Въ группѣ «колористовъ», представляющихъ живопись переходнаго отъ Лебрена къ Ваттó времени и составлявшихъ какъ бы «партію де Пиля», мы находимъ Лафосса старшаго де Труа[134], трехъ Куапелей, двухъ Булонь[135], Жувенэ, Сильвестра[136], Гриму[137], Куртэна[138], Бертэна[139], Сантерра, А. Дье[140] и рядъ портретистовъ съ Ларжильеромъ и Риго во главѣ. Къ этой же группѣ можно причислить нѣсколькихъ баталистовъ во главѣ съ Бургиньономъ, а также нѣсколькихъ спеціалистовъ по живописи цвѣтовъ, натюрморта, животныхъ, архитектуры

[134] François de Troy родился въ Тулузѣ въ 1645 г. Ученикъ своего отца, городского живописца, так же какъ и старшій братъ его [illegible]. Двадцати четырехъ лѣтъ [illegible] пріѣхалъ въ Парижъ и поступилъ въ Новой Луврѣ и позже къ портретисту Лефевру. Въ 1674 г. сопричисленъ къ Академіи, въ 1693 г. профессоромъ, въ 1708 г. директоромъ [illegible] въ 1722 г. [illegible] ректоромъ. Послѣднее время [illegible] портретами. [illegible] большое количество [illegible] его портретовъ [illegible] въ уменьшенномъ видѣ [illegible] на картинѣ, изображающей [illegible] герцогини Мэнской. Салонъ 1704 г. [illegible] Умеръ художникъ въ [illegible] Одна картина въ Эрмитажѣ [illegible] приписывавшаяся [illegible] Труа [illegible]

и орнаментовъ, какъ [illegible] Бодуена Ивара Англэ[illegible], Н. Буля [illegible] Данорта, Клода Одрана и обоихъ Бераповъ[illegible]. [illegible] приходится выдѣлить [illegible] Жилло и Лемуана, [illegible] близкое отношеніе къ художникамъ [illegible] періода—къ Ваттó и къ Буше. Останавливаться на всѣхъ перечисленныхъ мастерахъ въ общей исторіи не имѣетъ смысла [illegible] однако [illegible]

портретомъ своей жены, превосходящимъ [illegible] [illegible] Въ собраніи Д. И. Щукина въ Москвѣ имѣется портретъ [illegible] герцогиню Бургундскую дѣвочкой. Кромѣ того [illegible] въ музеяхъ Анжера («Вирсавія»), Гренобля, Марселя («Читающ[illegible]»), Монпелье («Аріадна и Бахусъ»), [illegible] религіозные сюжеты), Тулузы (тоже), Труа («Гектора и Андромаха»), [illegible] портретъ Жюльена, друга Ваттó, съ портретомъ послѣдняго въ рукахъ).

[illegible] Старшій изъ братьевъ Boulogne (или Boullogne), Bon, родился 22 февраля 1649 г. въ Парижѣ; сынъ и ученикъ искуснаго академика Louis B[illegible]. Посланный пенсіонеромъ въ Римъ, онъ [illegible] тамъ пять лѣтъ [illegible] [illegible] По возвращеніи [illegible] состоялъ помощникомъ [illegible] въ Версалѣ. Въ 1677 г. [illegible] членомъ въ Парижскую Академію. Адъюнктъ-профессоръ — въ 1684 г., профессоръ — въ 1692 г. Умеръ въ Парижѣ 17 мая 1717 г. Изъ произведеній Б. Б. сохранилась живопись двухъ капеллъ въ «Инвалидахъ», рядъ маленькихъ плафоновъ въ Версальской [illegible] церкви, картины въ Лаврѣ, въ Тріанонѣ, въ музеяхъ Нюра, Тура, Тулузы, Нарбонны, Лилля, Бордо, Дижона и во дворцѣ Sans Souci въ Потсдамѣ. Въ Эрмитажѣ Б. Б. представленъ двумя картинами. См. очеркъ его жизни въ «Galerie française par une société des gens de lettres», Paris 1771, 72. — Louis de B[illegible] родился въ Парижѣ 10 ноября 1654 г. Ученикъ своего отца, въ 1675 г. посланъ въ Римъ, гдѣ онъ пробылъ пять лѣтъ, послѣ чего мастеръ посѣтилъ Ломбардію и Венецію. По возвращеніи на родину онъ быстро пріобрѣтаетъ большую извѣстность. Въ 1681 г. — членъ Академіи; адъюнктъ-профессоръ — въ 1690 г.; профессоръ — въ 1694 г., адъюнктъ ректоръ — въ 1715 г., ректоръ — въ 1717 г.; директоръ — въ 1722 г. Въ томъ же году Л. Б. возведенъ въ дворянство; въ 1725 г. — «первый живописецъ короля». Умеръ мастеръ 21 ноября 1733 г., оставивъ крупное состояніе своей семьѣ. До 1688 г., когда Луи женился, оба брата жили вмѣстѣ. — Изъ произведеній Луи Б. сохранились: живопись капеллы св. Августина въ «Инвалидахъ», картины и плафонъ капеллы Богоматери въ Версальской придворной церкви, картины въ музеяхъ Ренна, Лиона, Тура («Отдыхъ Діаны» 1707 г.), Труа, Руана. Въ Эрмитажѣ Л. Б. представленъ картиной «Вертумнъ и Помона». [illegible] Paris 1752 (статья Watelet), «Mémoires [illegible]

[illegible] Louis de Silvestre, четвертый сынъ Израэля С. (см. стр. 135) и наиболѣе, послѣ него, замѣчательный членъ этой семьи, давшей еще цѣлый рядъ художниковъ, родился въ Парижѣ 23 июня 1675 г. Ученикъ своего отца, Лебрена и Bon B[illegible]. Въ 1701 г. посѣтилъ Италію. Академикъ въ 170[illegible] г., адъюнктъ-профессоръ — въ 170[illegible] г., профессоръ — въ 1706 г. Въ 1716 г. приглашенъ къ саксонскому двору. До 1741 г. жилъ въ Дрезденѣ [illegible] (съ 1724 г.) и состоя директоромъ [illegible] Академіи (съ 1727 г.). По возвращеніи во Францію избранъ [illegible] ректоромъ [illegible] директоромъ [illegible] 12 апрѣля 1760 г. Кромѣ [illegible] картинъ [illegible] произведенія [illegible] Версальской церкви [illegible] деля и въ другихъ мѣстахъ.

[illegible] Jean Alexis Grimoux или Grimoux родился въ Швейцаріи около 1680 г. (сынъ швейцарца королевской гвардіи); развивался самостоятельно, при помощи копированія съ картинъ Рембрандта и [illegible] [illegible] въ 1709 г. вычеркнутъ изъ списка [illegible] въ которые онъ [illegible] за неисполненіе картины «на академика». Г. былъ, впрочемъ, членомъ Академіи св. Луки). Умеръ мастеръ въ Парижѣ въ 1740 г. Характерной картиной Г. обладаетъ Эрмитажъ. Другія произведенія мастера, изображающія преимущественно головки и полуфигуры жанроваго порядка (очень часто въ такъ наз. испанскихъ костюмахъ), находятся въ музеяхъ Лувра, Версаля (портреты), Безансона, Бордо, Гренобля, Нанта (портреты), Орлеана и въ собраніи Б. И. Ханенко. Художника можно зачислить въ одну группу съ Сантерромъ (о немъ дальше).

[illegible] Jacques François Courtin, во всемъ очень близко стоящій къ Гриму и къ Сантерру, родился въ Сансѣ въ 1672 г.; ученикъ Луи-де-Булоня. Въ 1701 г. отмѣненъ Мансаромъ академическій приговоръ, давашій ему 2-ую награду на конкурсѣ prix de Rome. Въ 1710 г. онъ академикъ за картину (въ Луврѣ) «Лотъ и дочери»; въ 1727 г. принимаетъ участіе, вмѣстѣ съ другими двѣнадцатью лучшими живописцами, въ конкурсѣ, устроенномъ Королевской Академіей; участвуетъ въ Салонѣ съ 1737-го по 1748 г. историческими и бытовыми картинами, а также портретами. Въ 1707 г. [illegible] картину [illegible] «Проповѣдь Троицы». Въ Эрмитажѣ К. представленъ двумя жанровыми картинами съ [illegible] фигурами (одна помѣчена 1713 г.). [illegible] картинъ мастера гравированъ [illegible] Мансаромъ и т. д. Умеръ мастеръ въ Парижѣ [illegible] августа 1752 г.

[illegible] Nicolas Bertin родился въ Парижѣ около 1668 г. [illegible] получилъ римскую премію въ 168[illegible] г. [illegible] академикъ — въ 1703 г. [illegible] Умеръ въ Парижѣ 11 апрѣля 17[illegible] г. [illegible] картинами, примѣромъ [illegible] двѣ граціозныя картины мастера въ [illegible] [illegible] Ученикъ [illegible] получилъ [illegible]



Жозефъ Парросель. Искушеніе Христа. Офортъ.

Ларжильеръ, Риго, Антуанъ Куапель, Сантерръ, Бургиньонъ и Депортъ слишкомъ крупные художники или слишкомъ характерныя личности, чтобы можно было ограничиться однимъ ихъ упоминаніемъ.[18]

Бургиньонъ принадлежитъ еще къ поколѣнію Лебрена: онъ родился всего девять лѣтъ послѣ рожденія автора «Batailles d'Alexandre».[19] Съ другой стороны его живопись есть несомнѣнный откликъ извѣстной полосы

[illegible] Въ 1722 г. [illegible] въ 1725 г. [illegible] профессоръ; въ 1724 г. [illegible] [illegible] 12 апрѣля [illegible] въ Парижѣ. [illegible]

[illegible] родился въ Лиллѣ 19 іюля 1634 г. Худо- [illegible] членъ Парижской Академіи [illegible]

итальянскаго натурализма. И все же творчество этого до чрезвычайности популярнаго мастера нельзя обсуждать ни въ связи съ прочими художниками Grand Siècle, ни въ связи съ натурализмомъ братьевъ Ленэнъ и Бурдона. Гораздо правильнѣе его ставить въ одну группу съ Розой и нельзя не отмѣтить въ немъ черты сходства съ фламандцами и голландцами.

Бургиньонъ писалъ и религіозныя и историческія картины и даже былъ призванъ для одной изъ самыхъ выдающихся церковныхъ работъ въ Римѣ — для росписи плафона Gesù, исполнить которую помѣшала художнику смерть. Но, разумѣется, при имени Бургиньона не вспоминается что-либо иное, кромѣ сраженій и кавалерійскихъ схватокъ, и только люди, подробно изучавшіе портретную галлерею Уффицъ, помнятъ кромѣ того странный автопортретъ, на которомъ художникъ изобразилъ себя въ черной іезуитской рясѣ. Да и въ свое время имя Бургиньона стало извѣстнымъ на всю

шемъ быть принятымъ въ Академію и жениться на дочери своего учителя, художникъ отрекается отъ кальвинизма, женится, однако, на Marie Monnoyer лишь въ 1687 г. Въ томъ же году онъ «назначенный» въ академики и академикъ (за портретъ короля, окруженный цвѣтами). Въ 1699 г. — совѣтникъ. Умеръ мастеръ 12 февраля 1715 г. Картины Б. имѣются въ Луврѣ, во дворцахъ Версаля и Тріанона, въ музеяхъ Байё, Ренна, Марселя, Орлеана, Тура и др.

[143] Baudouin Yvart или Ivart родился въ 1610 г. въ Булони. Умеръ 12 декабря 1690 г. въ Парижѣ. Академикъ — въ 1663 г. за декоративную картину «Скульптура, ваяющая бюстъ короля». Ему принадлежатъ большія фигуры на серіи гобеленовъ «Резиденціи», часть росписи зала № 169 въ Версалѣ и двѣ картины тамъ же: «Коронація Людовика XIV» и «Осада Дуэ».

[144] Guillaume Anguier, братъ знаменитыхъ скульпторовъ, родился около 1628 г. въ Eu; умеръ въ домѣ «Гобеленовой мануфактуры» 18 іюня 1708 г. Ему принадлежатъ архитектурные мотивы на шпалерахъ, писанныхъ по картонамъ Лебрёна.

[145] Pieter Boel или Bull родился въ Антверпенѣ 22 октября 1622 г.; умеръ 3 сентября 1674 г. въ Парижѣ. Ученикъ своего отца и Я. Фейта. Путешествовалъ по Италіи; въ 1650 г. сталъ мастеромъ на родинѣ; около 1668 г. приглашенъ въ Парижъ. Ему принадлежатъ превосходныя изображенія животныхъ на серіи гобеленовъ «Резиденціи».

[146] Jacques Bailly родился въ Graçay около 1634 г., умеръ въ Парижѣ 2 сентября 1679 г. Членъ Академіи въ 1664 г. за миніатюру, изображающую горшокъ съ цвѣтами. Байи, между прочимъ, принадлежатъ изображенія цвѣтовъ на цѣломъ рядѣ шпалеръ, а также восхитительныя, гравированныя Леклеркомъ, виньетки въ изданіи, посвященномъ Каруселю 1662 г.

[147] См. стр. 1[illegible]2.

[148] Въ характеристикахъ мы будемъ придерживаться хронологическаго порядка, что всегда полезно для выясненія значенія каждой отдѣльной личности въ общемъ явленіи.

[149] Jacques Courtois, извѣстный подъ своимъ прозвищемъ «Le Bourguignon» (въ Италіи его зовутъ Giacomo Cortese il Borgognone), родился въ Saint Hippolyte (деп. Doubs) въ 1621 г. (по другимъ свѣдѣніямъ, въ 1628 г.), сынъ живописца Jean C., которому Жакъ и обязанъ первымъ руководствомъ въ живописи. 15-ти лѣтъ юноша уже въ Миланѣ, гдѣ онъ сходится съ однимъ французскимъ офицеромъ, котораго сопровождаетъ въ теченіе трехъ лѣтъ въ походахъ. Гвидо Рени проѣздомъ видитъ картину Куртуа и убѣждаетъ художника послѣдовать за собой въ Болонью, гдѣ онъ сходится съ Альбани. Побывавъ во Флоренціи, К. въ обществѣ двухъ голландскихъ живописцевъ добирается, наконецъ, до Рима. Онъ находитъ себѣ пріютъ въ монастырѣ Santa Croce и вскорѣ завоевываетъ общее признаніе (согласно стариннымъ біографамъ, Куртуа подружился съ Кортоной и Лааромъ, а Черквоцци всюду разглашалъ его достоинства). Будучи занятъ для принца Маттіа Медичи, губернатора Сіены, К. женится на дочери живописца Orazio Vajani. Позже мастеръ жилъ въ Швейцаріи, у себя на родинѣ и въ Венеціи. Въ послѣднемъ городѣ онъ исполняетъ цѣлую галлерею баталій для прокуратора Sagredo. Обвиненный въ убійствѣ жены, бѣжитъ въ Римъ. На сей разъ онъ поселяется въ 1655 г. у іезуитовъ, въ орденъ которыхъ онъ и поступаетъ. Умеръ мастеръ въ Римѣ 14 ноября 1676 г., какъ разъ, когда онъ вмѣстѣ съ братомъ собирался приступить къ росписи Gesù. О способѣ работы Бургиньона разсказываютъ, что онъ рѣдко трудился и дѣлалъ эскизы и рисунки, онъ имѣлъ обыкновеніе чертить контуръ заостренной ручкой кисти, послѣ чего не покидалъ картину до ея окончанія. Произведенія мастера цѣнились въ высокой степени (герцогъ Тосканскій удостоилъ помѣщеніемъ его автопортрета въ Уффиціяхъ; баталистъ изобразилъ себя въ монашеской рясѣ), и даже породили несмѣтныя подражанія и подделки. Разъ только картина изображаетъ жаркую схватку кавалеристовъ и написана съ извѣстной бравурой, такъ сейчасъ же ее крестятъ «Бургиньономъ», тогда какъ зачастую это лишь произведеніе одного изъ его подражателей: Верст[illegible], Симонини, Ругендаса, Кверфурта, Казановы, Пароселя [illegible] [illegible] Работы [illegible] можно видѣть въ музеяхъ Лувра, [illegible] Дрездена, Штутгарта [illegible] оригинальныхъ офортовъ мастера.



А. В. ванъ-деръ Мейленъ. Взятіе [illegible]

Европу благодаря тому, что въ его картинахъ видѣли иллюстраціи очень обычныхъ въ тѣ дни кровопролитій и любовались въ нихъ прекрасно выраженнымъ «Марсовымъ пыломъ» — совершенно безразлично къ тому, какую именно изъ національностей художникъ изображалъ и которая изъ сторонъ у него побѣждала.

Однако, почему и до сихъ поръ любая «баталія» Бургиньона лучшее украшеніе для стѣнъ, почему ее можно повѣсить даже въ гостиную или въ столовую, гдѣ какъ будто такимъ темамъ вовсе не пристало? Исключительно потому, что чисто живописныя достоинства картинъ Бургиньона совершенно заслоняютъ ихъ сюжетность и что эти картины принадлежатъ къ самымъ блестящимъ кускамъ живописи вообще. Даже изящныя баталіи Воувермана или яростныя схватки Розы уступаютъ мѣткости рисунка, сочности краски и мощности живописи въ «фугѣ» Бургиньона, благодаря которымъ подлинную картину мастера всегда можно отличить отъ несмѣтныхъ произведеній его подражателей и фальсификаторовъ. Какъ прекрасны однѣ эти пышныя громады облаковъ на благородномъ, предвѣщающемъ Коро, сѣроватомъ небосклонѣ и эти клубы разноцвѣтнаго плавно разстилающагося дыма, служащіе такимъ эффектнымъ контрастомъ къ силуэтамъ латниковъ и пѣхотинцевъ.

Къ «живописцу» Бургиньону примыкаетъ и его ученикъ Жозефъ Парросель, по спеціальности тоже «баталистъ» и тоже подпавшій въ Римѣ подъ вліяніе Розы[150]. Кажется, точно въ то время ничего другого не оставалось, какъ писать баталіи, если только художникъ задавался цѣлью изображать жизнь и при этомъ разрѣшать чисто красочныя задачи. Вспомнимъ, что и «кульминаціонный художникъ колоризма» Ватто началъ съ баталіи и лишь затѣмъ перешелъ къ fêtes galantes. — Интересъ Парроселя къ самой живописи подтверждается, между прочимъ, сохранившимися разсказами о тѣхъ фокусахъ, на которые онъ пускался, чтобы придать своимъ картинамъ особый блескъ краски и особую глубину тона. «L'effet d'un tableau lui paraissait la partie la plus essentielle» разсказываетъ о немъ старинный біографъ, и вотъ

[150] Joseph Parrocel — одинъ изъ самыхъ видныхъ членовъ многочисленной династіи, родился 3 октября 1646 г. въ Бриньолѣ (департаментъ Var). Двѣнадцати лѣтъ Ж. потерялъ своего отца живописца Barthélemy P., послѣ чего дальнѣйшимъ художественнымъ воспитаніемъ юноши занялся его братъ Луи, поселившійся въ Лангедокѣ. Спустя три года Ж. бѣжитъ изъ дома и поселяется одно время въ Марселѣ, гдѣ онъ занятъ росписью корабликовъ. Вслѣдъ затѣмъ Ж. отправляется въ Парижъ, послѣ четырехъ лѣтъ возвращается въ Провансъ, наконецъ попадаетъ въ Римъ и здѣсь сближается съ Бургиньономъ и съ особеннымъ увлеченіемъ изучаетъ Сальватора Розу. Долгое время П. живетъ также въ Венеціи и лишь покушеніе на его жизнь завистниковъ вынуждаетъ художника покинуть этотъ городъ. Въ 1675 г. П. въ Парижѣ, и въ томъ же году онъ женится. Лебренъ относился [illegible] къ искусству Ж. П., но Лувуа далъ возможность мастеру отличиться, поручивъ ему живопись въ трапезной Hôtel des Invalides «Побѣды Людовика XIV». Тотъ же министръ занялъ художника работами въ Марли и въ Версалѣ. Членъ Академіи въ 1676 г., совѣтникъ Академіи — въ 1703 г. Умеръ мастеръ 1 мая 1704 г. Произведенія Жозефа Парроселя хранятся въ Луврѣ, въ Версалѣ, [illegible] Place Royale въ Парижѣ, въ музеяхъ Безансона, Дижона, Ліона, Нанта («Исцѣленіе бѣсноватыхъ»). Самимъ мастеромъ награвировано 90 офортовъ, изъ которыхъ особенно замѣчательна серія «Жизнь Іисуса Христова». — Его племянникъ и ученикъ Ignace P. много работалъ въ Италіи, Австріи и Бельгіи, гдѣ онъ умеръ въ 1722 г. Сынъ Жозефа Charles (о которомъ рѣчь впереди) былъ ученикомъ Лафосса. Ж. П. отличался необычайной [illegible] и крайне вспыльчивымъ характеромъ, что [illegible] вредило ему въ жизни. См. Étienne Parrocel, «[illegible] des Parrocel», Marseille, 1861.

для этой цѣли мастеръ готовъ былъ впускать въ краску золото въ порошкѣ и даже вправлять въ живопись драгоцѣнные самоцвѣтные камни. Зато говорили, что невозможно обнаружить больше вдохновенія (genie) и огня, нежели это видно въ живописи Паррочеля, въ его легкомъ, элегантномъ мазкѣ, въ его поразительной красочности, въ его увѣренной и твердой кисти и въ изумительныхъ эффектахъ свѣта.



Фр. Деспортъ. Автопортретъ. Парижъ. Лувръ.

Подобныя слова годились бы вполнѣ для характеристики другого современника Паррочеля — Маньяско, тоже отчасти происшедшаго отъ Розы, тоже писавшаго и военныя картины. Но близость Паррочеля къ Маньяско (едва ли было личное вліяніе одного на другого) становится еще болѣе очевидной, когда мы обратимся къ серіи офортовъ съ библейскими сюжетами французскаго мастера. Правда въ нихъ, какъ и въ картинахъ генуэзца, нечего искать нѣжной поэзіи или трогательнаго чувства. Бравурность и блескъ импровизаціи поражаютъ болѣе всего остального. Но зато какимъ Паррочель представляется въ этихъ листахъ находчивымъ и разностороннимъ сочинителемъ, а главное, какимъ прекраснымъ пейзажистомъ, очень своеобразно обновившимъ формулы, унаслѣдованныя имъ отъ Кало и Розы. Къ сожалѣнію, изъ картинъ [illegible] мы знаемъ только его баталіи, тогда какъ извѣстно, что интересный мастеръ писалъ и охоты, и портреты, и историческіе и бытовые сюжеты.

Третьяго знаменитаго баталиста эпохи Людовика XIV [illegible] Адама ванъ деръ Мейлена принято зачислять то во фламандскую, то во французскую школы. Дѣйствительно, по воспитанію этотъ антвер-

[illegible] 11 января 1642 [illegible] картинъ [illegible] Па- [illegible]

женецъ, ученикъ Снаейрса — фламандецъ, однако рано попавъ въ Парижъ, сдѣлавшійся однимъ изъ главныхъ помощниковъ Лебрена, мастеръ до извѣстной степени утратилъ свой первоначальный обликъ и сумѣлъ стать необычайно блестящимъ хроникеромъ жизни французскаго двора.

Если кто желаетъ увидѣть воочію то, о чемъ разсказываютъ мемуары, какъ охотился le Prince Charmant по лѣсамъ Фонтенбло, какъ совершался переѣздъ изъ одной лѣтней резиденціи въ другую, какъ выглядѣли тріумфальные поѣзда, означавшіе «вводъ во владѣніе» завоеванныхъ областей, какъ выглядѣло сердце Парижа — Pont Neuf, какъ танцовали маски подъ сверкающими люстрами, — то слѣдуетъ обратиться къ картинамъ и гобеленамъ Мейлена. Въ этомъ смыслѣ Мейленъ, одновременно со своимъ соотечественникомъ Янсенсомъ, уже какъ бы открываетъ очарованное царство fêtes galantes. И не только веселое и радостное мѣтко изображалъ придворный живописецъ. Нѣсколько картинъ въ Версалѣ остро передаютъ военныя настроенія. Особенно запоминается одна съ далекимъ панорамнымъ видомъ на разоренный картечью и пожарами край, гдѣ среди оголенныхъ деревьевъ стоитъ конная фигура завоевателя, отъ котораго во всѣ стороны, борясь съ ноябрьскимъ вѣтромъ, скачутъ ординарцы.

Лучшее впрочемъ, что создано Мейленомъ, это пейзажи. Объ его серіи «Резиденціи» мы уже упоминали. Но еще красивѣе, пожалуй, его виды разныхъ захваченныхъ Людовикомъ фламандскихъ городовъ (среди нихъ изображеніе родины Ватто — Валансьена) или просто случайные сценаріи охотъ и кавалерійскихъ схватокъ. Иногда группы галопирующихъ царедворцевъ и сражающихся воиновъ въ такихъ картинахъ только мѣшаютъ — настолько хочется не развлекаясь любоваться прелестными, мѣтко и не безъ поэтическаго смысла схваченными мотивами. И опять сплошь и рядомъ въ пейзажахъ Мейлена видишь источники Ваттó; да и самыя краски послѣдняго, ярыя и мягкія, часто приближаются къ палитрѣ Мейлена.

Упомянемъ здѣсь же о Дэпортѣ, тоже на три четверти фламандцѣ, тоже писавшемъ королевскія охоты и пользовавшемся большимъ успѣхомъ у современниковъ, благодаря своимъ правдивымъ пейзажамъ [152]. Любопытно

принятъ въ Академію. Лебрёнъ, считавшій художника своей правой рукой, завалилъ его обширными работами въ «Гобеленахъ» и выдалъ за него замужъ свою племянницу Marie de By (до этого М. былъ уже дважды женатъ). Умеръ мастеръ въ Парижѣ 15 октября 1690 г. Многочисленныя картины ванъ-деръ М. находятся въ Версалѣ и въ Луврѣ; Эрмитажъ обладаетъ восьмью картинами, частью принадлежащими къ ранней порѣ дѣятельности художника. Въ бытовомъ отношеніи особенно интересно «Путешествіе Людовика XIV» (1664 г.). Одна картина (1680 г.) поступила въ нашъ Музей въ составѣ собранія Семенова.

[152] Alexandre François Desportes père родился въ [illegible] (Арденны) [illegible] февраля 1661 года. Сынъ богатаго крестьянина. Двѣнадцати лѣтъ отецъ посылаетъ его въ Парижъ, гдѣ и обнаруживается талантъ мальчика къ живописи, послѣ чего дядя помѣщаетъ его къ фламандскому живописцу Никазіусу. Вскорѣ, однако, Н. умираетъ, и съ тѣхъ поръ Д., всецѣло предоставленный себѣ, принимается ревностно изучать человѣческую фигуру съ натуры и съ античныхъ статуй. Первое время художникъ былъ занятъ для разныхъ предпринимателей, исполнялъ плафоны, театральныя декораціи, орнаменты и проч. (одно время, въ сообществѣ съ Клодомъ Одраномъ, онъ расписывалъ замокъ Анэ герцога Вандейскаго и Версальскую Ménagerie. Въ 1692 г. Д. женится. Въ 1695, съ разрѣшенія короля, онъ принимаетъ приглашеніе Яна Собѣскаго и отправляется въ Польшу, гдѣ живетъ цѣлый годъ. Академикъ — 1 августа 1699 г.; со-

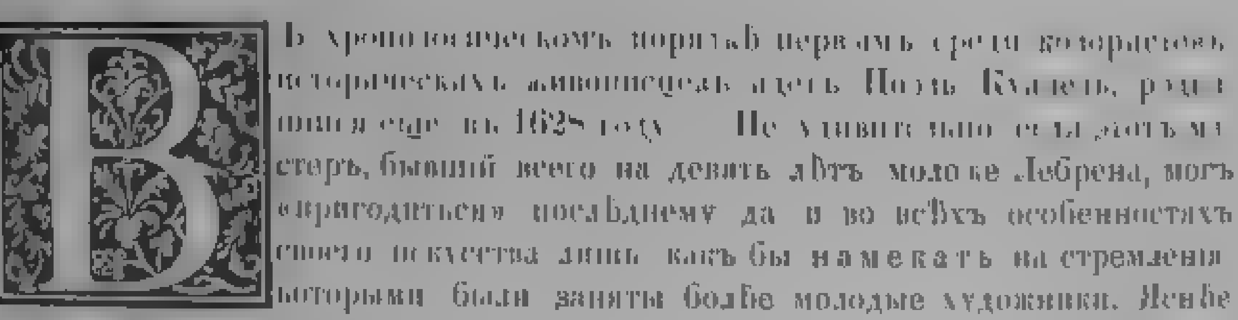
что Дэпортъ одинъ изъ первыхъ, среди французовъ сталъ писать этюды прямо съ натуры и для этого онъ не только таскалъ съ собой на прогулкахъ кисти и палитру, заключенныя въ жестяную коробку, но и придумалъ особаго рода мольбертъ, укладывавшійся въ походную трость [153]. Разсказываютъ, что король съ чрезвычайнымъ удовольствіемъ разглядывалъ пейзажи Дэпорта и узнавалъ въ нихъ снятыя мѣстности, при чемъ лейбъ-медикъ Фагонъ тутъ же называлъ латинскими именами всѣ съ величайшей точностью списанныя растенія. Не меньше радости доставляли Людовику XIV и «портреты» его любимыхъ собакъ, принадлежавшіе кисти Дэпорта. Для насъ сейчасъ большинство картинъ мастера кажутся нѣсколько наивными и суховатыми, но въ свое время онѣ играли въ преобразованіи вкусовъ ту же роль, какъ впослѣдствіи картины Рунге, Кэйчанъ или нашего Венеціанова: онѣ пріучали глазъ къ красотѣ простой правды. Моментами, впрочемъ, Дэпортъ заявлялъ себя настоящимъ сыномъ своего времени. При случаѣ онъ умѣлъ громоздить пышныя натюрморты, спеціально предназначенныя для столовыхъ, и даже не площалъ, изображая своихъ современниковъ и придавая этимъ портретамъ всю приличествующую знатнымъ заказчикамъ величавость [154].



свѣтникъ — въ 1704 г. Около этого же времени Д. въ составѣ французскаго посольства посѣщаетъ Англію, гдѣ его встрѣчаетъ большой успѣхъ. Кромѣ милости короля, котораго онъ обыкновенно сопровождалъ во время охотъ, Д. пользовался и расположеніемъ Филиппа Орлеанскаго, поручавшаго ему писать околичности на своихъ собственныхъ картинахъ (между прочимъ, для кухни Филиппа, извѣстнаго своею гастрономическою изощренностью, мастеръ написалъ три натюрморта, изображающіе дичь, мясо, приготовленное для вертела, и овощи). Дэпортъ славился и какъ декораторъ; а имъ исполненъ рядъ рисунковъ шпалеръ, ковровъ и другой мебели, а въ 1735 г. по его картонамъ возобновляется серія гобеленовъ съ экзотическими сюжетами («Tenture des Indes»). Умеръ мастеръ въ Парижѣ 20 апрѣля 1743 г. Картины Д. имѣются въ Луврѣ (среди нихъ «Автопортретъ»), въ парижскомъ «Музеѣ г-жи Андрэ», въ музеяхъ Руана, Груа, Бура, Bourg, Ренна, Карлсруэ, Брауншвейга, Турина и Стокгольма. Ср. его біографію, составленную его сыномъ въ «Mémoires inédits».

[153] Біографъ его разсказываетъ объ этомъ въ наше время самой обыденной подробности, какъ о какомъ-то чудѣ.

[154] Картины Дэпорта особенно проигрываютъ въ сосѣдствѣ съ работами его [illegible] Удри. Но это объясняется тѣмъ, что Дэпортъ [illegible] торой степени піонеръ въ той области французской живописи, въ которой Удри вмѣстѣ съ Шарденомъ издаетъ полное достиженіе.



[illegible]

VII

Въ хронологическомъ порядкѣ первымъ среди колористовъ историческихъ живописцевъ идетъ Ноэль Куапель, родившийся еще въ 1628 году. Не удивительно если этотъ мастеръ, бывший всего на девять лѣтъ моложе Лебрена, могъ «пригодиться» послѣднему да и во всѣхъ особенностяхъ своего искусства лишь какъ бы намекать на стремления, которыми были заняты болѣе молодые художники. Яснѣе всего принадлежность Ноэля Куапеля къ новаторамъ обозначилась еще въ его затѣйливыхъ картонахъ для шпалеръ. Гораздо больше новаго духа

[illegible]



Ш. де Лафоссъ. Примиреніе [illegible] картина въ Императорскомъ Эрмитажѣ.

въ Шарлѣ Лафоссѣ, также использованномъ Лебреномъ для Версаля, но въ то же время открыто числившемся во враждебной «пуссенистамъ» партіи де Пиля[14]. Лафоссъ былъ и любимымъ живописцемъ Мансара, въ архитектурѣ котораго ясно обозначился отказъ отъ строгой монументальности

его на слѣдующій годъ — 24 декабря 16[illegible] въ могилу. — Главнѣйшими произведеніями Ш. Л. [illegible] плафонъ въ театральной залѣ и роспись [illegible] королевскихъ комнатъ [illegible] плафонъ въ бретанскомъ парламентѣ [illegible] плафонъ въ Salle des Gardes и половинѣ королевы тамъ же, рядъ картинъ въ Трианонѣ. Кромѣ того, искусство Ш. Л. можно изучать въ Луврѣ, [illegible] музеяхъ Анжера, Перпиньяна, Арраса, [illegible] Мадрида. Нѣсколько портретовъ Ш. Л. находятся [illegible] музеѣ. Не лишенныя остроты [illegible] d'abord sur le coloris.

Charles de Lafosse родился 15 іюня 1636 г. [illegible] лѣтъ постеры, которые посылали его двадцати двухъ лѣтъ на свой счетъ въ Италію [illegible] Лафоссъ [illegible] Римѣ [illegible] Парижѣ [illegible] XVIII в. [illegible] St. Eustache [illegible] посвященія церкви [illegible] смерть Мансара, который покровительствовалъ Лафоссу и у котораго мастеръ [illegible]



Ж. Жувенэ. Пиръ у Симона. Гравюра Дюшанжа.

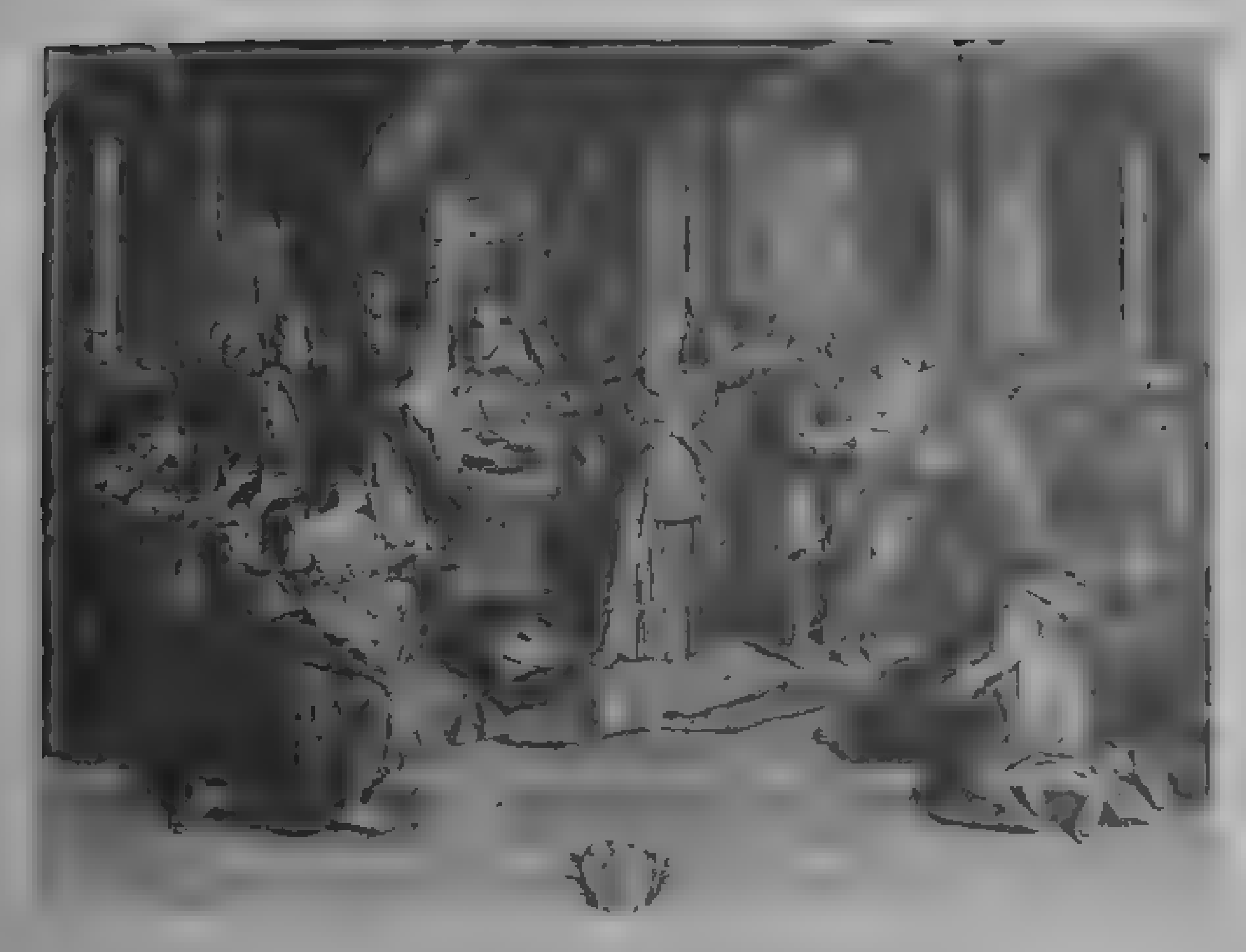
и поворотъ къ граціи, легкости, веселью. Связь Лафосса съ послѣдующимъ періодомъ французской живописи символизируется тѣмъ, что мастеръ нашелъ себѣ на старость лѣтъ пріютъ у того же самаго мецената Крозá, у котораго затѣмъ поселился Ваттó. И еще яснѣе связь между обоими художниками обозначается, если вѣрить разсказу д'Аржанвилля о томъ, какъ Лафоссъ «ввелъ» Ваттó въ академическій концлавъ.

Сама по себѣ живопись Лафосса оставляетъ насъ сейчасъ холодными. Несмотря на то, что самъ мастеръ исповѣдывалъ взгляды, которые и по нашемъ времени можно считать вполнѣ правильными[57], несмотря на со

первоначальнаго плана, по которому вся роспись этого храма должна была быть исполнена Лафоссомъ), фреска въ абсидѣ въ дворцовой церкви Версаля и т. д. Въ 1690 г. Лафоссъ прибылъ вмѣстѣ съ «цвѣточникомъ» Ж. Б. Монуайе и [illegible] Руссо, приглашенный [illegible] въ Лондонъ и исполнилъ тамъ [illegible] по [illegible] дената (съ 1673 г.) [illegible] въ 1715 г. канцлеръ [illegible] умеръ художникъ 13 декабря 1716 г. въ Парижѣ. См. его біографію въ «Mémoires inédits [illegible]».

[illegible] Académie [illegible]. Картины мастера имѣются въ музеяхъ Лувра, Анжера, Гренобля, Лилля, Мадрида, въ версальскомъ Тріанонскомъ дворцѣ и въ берлинскомъ Сансуси. Эрмитажъ обладаетъ тремя характерными произведеніями Лафосса, изъ которыхъ одно — «Прощаніе [illegible]» — очень большихъ размѣровъ. Интересныя картины Лафосса мы находимъ въ Академическомъ музеѣ («Ангелы, прислуживающіе Христу») и въ собраніи гр. Б. В. Шувалова («Христосъ въ гостяхъ у Марѳы и Маріи»).

57 «Онъ совѣтовалъ, что опасно слишкомъ вникать въ свое искусство и тратить много времени на теорію; онъ прибавлялъ, что живописецъ ну-



Антуанъ Куапель. Аталія. Гравюра Ж. Одрана съ ка[illegible]

что онъ въ бытность свою въ Венеціи съ особымъ увлеченіемъ изучилъ Тиціана и Веронезе. Лафоссу не удалось вызвать въ себѣ чудесную силу убѣдительности. Онъ является примѣромъ художника, превосходно знающаго природу своего искусства[138], но не обладающаго тѣмъ, что называется «искрой Божией». Тѣмъ не менѣе картины Лафосса бываютъ зачастую и красивы и декоративны. Писаны онѣ, во всякомъ случаѣ, съ большимъ мастерствомъ, непринужденно и мягко. Не всегда пріятны его краски: въ поискахъ за рубенсовскою теплотой, художникъ слишкомъ злоупотреблялъ красными и розовыми оттѣнками, придающими его картинамъ извѣстную слащавость. Вслѣдствіе той же погони за Рубенсомъ, формы Лафосса пріобрѣли преувеличенную круглоту и извѣстную дряблость.

[illegible]

138) [illegible] именно этотъ тонкій вкусъ Ла[illegible]

[illegible]

Хронологически вслѣдъ за Лафоссомъ идетъ Жувене, почти исключительно писавшій религіозные сюжеты[99]. Историки пытаются выставить этого мастера въ качествѣ какого-то контраста „маньеристамъ". Однако, на самомъ дѣлѣ то, что Жувене не побывалъ въ Италіи, что онъ написалъ нѣсколько превосходныхъ портретовъ, что онъ авторъ довольно реалистической картины въ Луврѣ, изображающей мессу въ парижской Notre-Dame, что, наконецъ, для картины «Чудеснаго улова» художникъ нарочно съѣздилъ въ Дьеппъ для изученія моря — все это еще не можетъ измѣнить общаго впечатлѣнія отъ его творенія, и, напротивъ того, оно какъ разъ служитъ превосходнымъ примѣромъ той лжи, которую воспитала и поощряла церковь, начавшая клонить къ упадку. Тѣмъ не менѣе и Жувене нужно отвести, хотя бы за одинъ блескъ его техники и за его радостныя, веселыя краски, почетное мѣсто среди колористовъ. Особенно выигрываютъ его композиціи въ тканомъ переложеніи, — очевидно потому, что въ этой техникѣ болѣе откровенно выступаетъ декоративная природа его искусства. Такъ, къ величайшимъ сокровищамъ нашего Академическаго музея принадлежатъ четыре гобелена по картонамъ Жувене, выпрошенные у регента Петромъ Великимъ[100].

Ларжильеръ и Риго занимаютъ первыя мѣста въ исторіи французскаго портрета, однако, и на этомъ мѣстѣ ихъ нельзя обойти молчаніемъ, хотя до насъ не дошла ни одна изъ «сюжетныхъ» картинъ перваго, а второй ихъ почти не писалъ. Значеніе Ларжильера въ исторіи колоризма опредѣляется хотя бы изъ одного разсказа Удри о первыхъ своихъ шагахъ въ живописи[101]. Однажды Ларжильеръ задалъ своему ученику урокъ написать

польз и Ватто. Д'Аржанвиль свидѣтельствуетъ, что Лафоссъ прекрасно говорилъ и чистота его души была «достойна первыхъ вѣковъ».

[99] Jean Jouvenet «le Grand», принадлежащій къ цѣлой династіи живописцевъ, якобы происходящей изъ Италіи, родился въ Руанѣ 1 мая 1644 г. Сынъ и ученикъ городского живописца Руана, — Лорана Ж. Семнадцати лѣтъ Ж. былъ отправленъ въ Парижъ, гдѣ вполнѣ завершилъ свое художественное образованіе безъ посторонней помощи, усердно изучая натуру. Въ 1668 г. мастеръ получилъ вторую академическую премію. Двадцати девяти лѣтъ Ж. написалъ картину ([illegible]) для собора Notre-Dame. Въ 1675 г. по представленію Лебрёна онъ принятъ въ Академію. Адъюнктъ-профессоръ — въ 1676 г., профессоръ — въ 1681 г., адъюнктъ-ректоръ — въ 17[illegible] г.; ректоръ — въ 1707 г.; директоръ — въ 1705 г. Послѣдніе годы (съ 1713 г.) Ж. былъ разбитъ параличемъ — однако художникъ приспособился работать лѣвой рукой. Умеръ Жувене 5 апрѣля 1717 г. въ Парижѣ. Изъ монументальныхъ произведеній мастера особенно замѣчательны четыре евангельскихъ сюжета, написанныхъ имъ для монастыря S. Martin des Champs [illegible] въ 1717 [illegible] себѣ въ подарокъ Петромъ Великимъ; роспись купола «Инвалидовъ» (1702) и плафонъ «Сошествіе Св. Духа» 1709 г. [illegible] Версальскаго дворца. За предѣлы Франціи Ж., подобно Лесюёру, не выѣзжалъ. Лучшими учениками Ж. были его племянникъ Ресту и И. Вертэнъ. См. очеркъ его жизни Malafère'а въ «Mercure de France», октябрь 1718 г.; F. N. Leroy «Le peintre Jouvenet», Amiens, 1861 г.

[100] Мы не могли найти, кому принадлежатъ на этихъ шпалерахъ изумительные цвѣты и детали мертвой натуры, придающіе весьма значительную имъ прелесть. Однако то, что Жувене самъ написалъ рыбъ на «Уловѣ», указываетъ, что онъ былъ способенъ и на такія, [illegible] «малыя дѣла», достойныя художниковъ-ремесленниковъ. Съ другой стороны, однако, извѣстно, что обыкновенно бордюры гобеленовъ съ цвѣтами и атрибутами ткались по картонамъ особыхъ спеціалистовъ, среди которыхъ мы находимъ Монуайе, Блэнъ де Фонтенэ и [illegible].

[101] Nicolas de Largillière родился въ Парижѣ 10 октября 1656 г. Сынъ негоціанта, поселившагося въ Антверпенѣ и выписавшаго къ себѣ сына, когда ему было 3 года. Девяти лѣтъ Н. Л. отправляется съ другомъ отца въ Англію, гдѣ остается 20 мѣсяцевъ. [illegible] реальныя [illegible] заставляютъ мастера покинуть Англію, и онъ возвращается въ Парижъ



Антуанъ Куапель. Тріумфъ Галатеи. Гравюра Дюфло.

букетъ, и юноша для этой цѣли постарался набрать самыхъ пестрыхъ цвѣтовъ. Однако, наставникъ остался недоволенъ этимъ пріемомъ. «Я вамъ предложилъ, — сказалъ онъ, — этотъ этюдъ для того, чтобы васъ образовать въ отношеніи краски. Неужели вы думаете, что сдѣланный вами выборъ полезенъ для этой цѣли? Пойдите и наберите исключительно бѣлыхъ цвѣтовъ». И когда Удри вернулся съ бѣлымъ букетомъ, Ларжильеръ показалъ ученику, что съ тѣневой стороны цвѣты — бурые, что на свѣтломъ фонѣ они выдаются полутономъ и самые бѣлые все же менѣе бѣлы, нежели чистый бѣлый цвѣтъ. Мало того, учитель приказалъ Удри поставить рядомъ съ

Здѣсь на него обращають вниманіе в. д. Мейленъ и Лебренъ. Послѣ того уѣхалъ Іаковъ II, Л. [illegible] остался во Франціи, несмотря на то, что король его назначилъ его хранителемъ своихъ картинъ. Позже Л. пишетъ портретъ Якова II и [illegible]. Его слава одно время растетъ въ Лондонѣ. Л. членъ Парижской Академіи въ 1686 г. за портретъ Лебрена, адъ.-профессоръ — въ 1699 г., профессоръ — въ 1705 г., адъ. ректоръ — въ 1717 г., ректоръ — въ 1722 г., директоръ — съ 1738 года по 1742 г., наконецъ, канцлеръ — въ 1743 г. Умеръ мастеръ въ Парижѣ 20 марта 1746 г. Главнѣйшія произведенія Л. хранятся въ музеяхъ Лувра, Версаля, Арраса, Безансона, Шартра, Гренобля, Лилля и проч., а также въ парижской церкви St. Etienne du Mont (большая картина, изображающая городской совѣтъ Парижа). Эрмитажъ обладаетъ эскизомъ къ одной изъ картинъ Л., погибшихъ во время пожара Hôtel de Ville, которыя [illegible] до насъ не много иныхъ произведеній мастера, кромѣ портретовъ. Л. былъ женатъ на дочери Форе.

букетомъ два-три бѣлыхъ предмета, все съ той же цѣлью, дабы посредствомъ сравненія схожихъ тоновъ юноша вникнулъ въ неуловимыя красочныя тонкости.

Благодаря этому драгоцѣнному анекдоту приподымается завѣса надъ способами живописнаго изученія того времени, а въ Ларжильерѣ передъ нами предстаетъ своего рода Вистлеръ XVII вѣка. Ясчѣе [illegible] намъ и прелесть портретовъ мастера, представляющихся не только отличными характеристиками изображенныхъ личностей, но и первоклассными «кусками живописи». До чрезвычайности изощренная игра отношеній — вотъ что особенно плѣняетъ въ такихъ шедеврахъ Ларжильера, какъ обѣ картины въ залѣ «Лаказъ» въ Луврѣ, въ «Діанѣ» и въ «Портретѣ семьи художника». И, напротивъ того, полюбивъ за это мастера, намъ уже меньше нравится его склонность къ вычурнымъ туалетамъ, его щегольство яркими колерами, вся его утрированная пышность. Вѣдь во многихъ отношеніяхъ этотъ ученикъ Фландріи означаетъ извѣстный упадокъ вкуса и особенно въ сравненіи съ истиннымъ аристократомъ ванъ Дейкомъ онъ представляется чѣмъ-то въ родѣ «разботатѣвшаго parvenu». Это въ чисто красочномъ отношеніи разстояніе отъ Ларжильера къ Ватто совсѣмъ близко.

Риго рядомъ съ Ларжильеромъ теряетъ благодаря главнымъ образомъ тому, что его красочное чувство не такъ утонченно, современный вкусъ нѣсколько шокированъ и его доходящими до наивности поисками «великолѣпнаго впечатлѣнія»[162]. Даже въ XVIII вѣкѣ Риго ставили въ упрекъ его пристрастіе къ вычурнымъ театральнымъ позамъ и къ «[illegible]» драпировокъ, непремѣнно шелковыхъ или бархатныхъ, вздымающихся отъ дуновенія необъяснимаго вихря. Но стоитъ вглядѣться въ самыя «маски» изображенныхъ лицъ, чтобы и Риго получить все наше признаніе. Это величайшій разсказчикъ человѣческаго лица, тонкій и умный психологъ и — что особенно важно отмѣтить — это великій, почти неумолимый реалистъ. Характерно, что онъ отказывался писать дамъ, ибо такая задача всегда связана съ большими уступками требованіямъ кокетства. Зато мужскіе портреты онъ умѣлъ такъ

[162] Hyacinthe-François-Honorat-Mathias-Pierre-André-[illegible] родился въ Перпиньянѣ 20 іюня 1659. [illegible] Сынъ и внукъ живописцевъ. По смерти отца мать его послала въ 1673 г. въ Монпелье [illegible] его были Пезе [illegible] и Ранкъ. Четыре года затѣмъ Р. жилъ въ Ліонѣ. Никогда, въ 1681 г. Р. прибылъ въ Парижъ, гдѣ вступилъ въ Королевскую Академію. Уже въ 1682 г. онъ удостоился [illegible] «Каинъ, строящій городъ», но совѣты Лебрена заставили его отказаться отъ поѣздки въ Италію и посвятить себя всецѣло портрету. «Назначеннымъ» въ академію въ 1684 г., онъ получилъ званіе «академика» лишь въ 1700 г. (за два портрета скульптора Дежардена). Адъюнктъ-профессоръ — въ 1702 [illegible] профессоръ [illegible] ректоръ — въ 1733 и въ декабрѣ того же года ректоръ и директоръ. Городъ Перпиньянъ, пользуясь своей привилегіей, возвелъ его въ 17[illegible] въ дворянство. Въ 1727 [illegible] орденъ св. Михаила. Умеръ Р. въ Парижѣ 29 декабря 1743. [illegible] большой портретъ Фонтенеля; въ собраніи [illegible] — «Портретъ неизвѣстнаго». Гравировали съ Р. [illegible] гравёры его времени, среди [illegible] La vie et les [illegible] illustres.



Антуанъ Куапель. Вакхъ и Аріадна. Гобеленъ по картону мастера.

разукрасить нежной оконченностью (которую онъ неизмѣнно съ неподражаемымъ мастерствомъ писалъ съ натуры), что заказчики оставались довольны даже въ тѣхъ случаяхъ, когда черты ихъ увѣковѣчивались въ очень неприглядномъ видѣ. Такъ, самъ Людовикъ XIV одобрилъ написанный съ себя портретъ Риго, тогда какъ на самомъ дѣлѣ огромная, утрированно-парадная «machine» говоритъ прискорбныя вещи о состарившемся и обрюзгшемъ королѣ-лицедѣѣ[163].

Къ тому же поколѣнію, какъ Ларжильеръ и Риго, принадлежитъ и Сантерръ[164]. На этого художника, открыто заведшаго у себя, подъ видомъ

---

[163] Замѣчательно и то, что Риго былъ однимъ изъ первыхъ начинателей собирать во Франціи Рембрандта. На поверхностный взглядъ, имъ не [illegible] умягчить [illegible] ультра-барочной [illegible] черты сходства [illegible]

Оно но, уже самый фактъ признанія такимъ авторитетомъ въ художественномъ [illegible] Рембрандта [illegible] что вкусъ французскаго общества въ это время [illegible] Съ другой стороны, несомнѣнно [illegible] Аввенинъ — въ [illegible]

рисовальной школы. Цѣлой серіей молодыхъ дѣвицъ слѣдуетъ [illegible] особое вниманіе съ культурно-исторической точки зрѣнія. Это [illegible] самый типичный для эпохи регентства художникъ или вѣрнѣе [illegible] изъ предвѣстниковъ ея (художнику было въ моментъ вступленія Филиппа въ управленіе государствомъ около шестидесяти лѣтъ, и мастеръ [illegible] жить до конца пресловутаго «полуцарствованія»). Но и въ исторіи живописи Сантерръ заслуживаетъ вниманія: съ одной стороны, какъ сочинитель новаго, болѣе утонченнаго типа женской красоты, предвѣщающаго нимфъ и грацій Буше, съ другой — какъ одинъ изъ первыхъ жанристовъ. Правда, бытописатель Сантерръ не шелъ дальше того, чтобы изображать лица и полуфигуры миловидныхъ особъ, которыхъ онъ наряжалъ въ разные костюмы и освѣщалъ то дневнымъ, то вечернимъ свѣтомъ, являясь въ этомъ подражателемъ венеціанцевъ Либери и Строцци и предвѣщая Пьяццетту, Розальбу и Ротари. Но и этого уже было для того времени довольно: самые сюжеты Сантерра означали поворотъ отъ помпезнаго выспренняго искусства Лебрёна — къ «милой обыденности».

Въ группѣ колористовъ Сантерръ заслуживаетъ особаго вниманія, какъ одинъ изъ пытливыхъ «алхимиковъ живописи». Правда, его хитрые опыты надъ красками ни къ чему особенно блестящему не привели, но уже важно то, что онъ этими опытами занимался и что художественный міръ наполнялся слухами объ его поискахъ тѣхъ способовъ, которые могли бы дать живописи вѣчность. Сейчасъ любопытно и то, что въ этой погонѣ за «вѣчной» живописью любимецъ регента обратился за рецептами къ тому источнику, открытіемъ котораго такъ кичатся наши футуристы, — къ вывѣскѣ, изобиловавшей въ тѣ малограмотныя времена на парижскихъ улицахъ не менѣе, нежели въ современной Россіи [165].

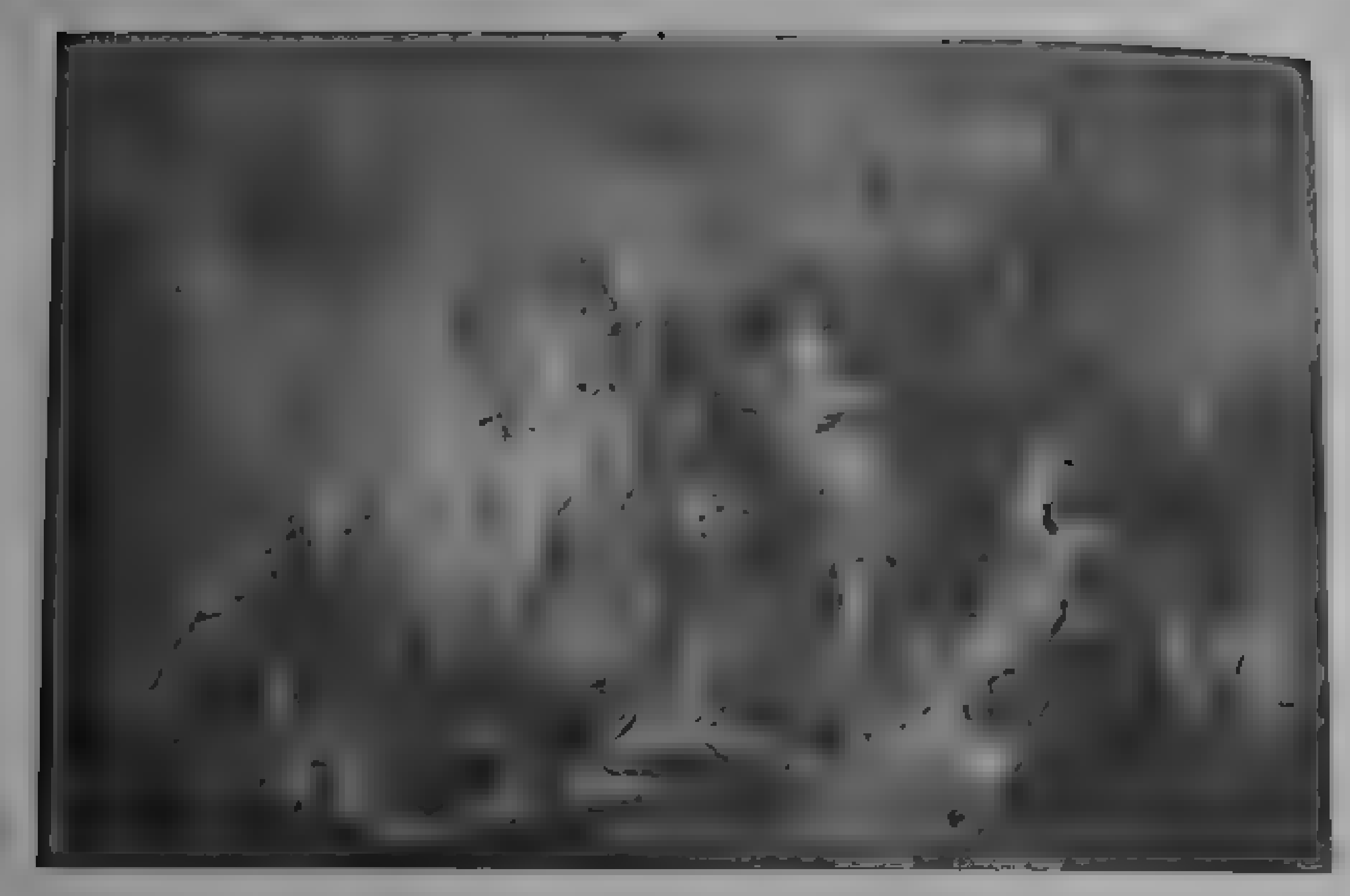
Антуанъ Куапель является настоящимъ художникомъ-типомъ всего разбираемаго переходнаго момента живописи [166]. Во многомъ этотъ мастеръ еще

(«Св. Тереза»), въ Луврѣ, въ Версальскомъ музеѣ, въ музеяхъ Бордо («Кухарка»), Нанта («Чистка моркови» и «Заснувшая дѣвушка»), Орлеана («Любопытство», «Садовница»), въ Гатчинскомъ дворцѣ и т. д. Въ Эрмитажѣ С. представленъ рембрандтескнымъ «Портретомъ дамы» (1699 г.). См. «Mercure de France», декабрь 1717 г. и 1718 г. (перепечатка въ «Revue universelle des arts» 1861), A. P[illegible] «J. B. Santerre» [illegible] 1876. Кромѣ упомянутаго выше Куртина, [illegible] къ Сантерру [illegible] мастеръ, крестный сынъ Жувене Jean [illegible] Nat[illegible] (1668—17[illegible]) [illegible] картиной «[illegible]» 1711. [illegible] Натье Старшій [illegible] тельными [illegible] повлекшими его въ скандальной процессъ [illegible] и къ заточенію въ Бастиліи, гдѣ художникъ [illegible] жизнь самоубійствомъ. [illegible] Мар[illegible] Натье (168[illegible]—1766), принадлежащемъ въ поколѣнію [illegible] мы будемъ подробно говорить въ исторіи портрета, гдѣ онъ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ. Вмѣстѣ съ Сантерромъ [illegible] жанровыя головки и фигуры писали въ началѣ вѣка портретистъ Турньеръ, [illegible] Антуанъ Куапель, старшій де Труа, Гриму и др.

[165] По словамъ д'Аржанвиля, палитра Сантерра состояла изъ пяти сортовъ «земель» безъ [illegible] [illegible] Въ качествѣ [illegible] онъ употреблялъ [illegible] [illegible] [illegible] картины [illegible] онъ ихъ [illegible] [illegible] старанія [illegible] [illegible] трактатовъ и изученіе [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] болѣе блестящаго [illegible]

[166] Уже и Ноэлѣ Куа[illegible] [illegible]





Шарль-Антуанъ Куапель. Ярость Ахилла. Собраніе П. П. Дурново.

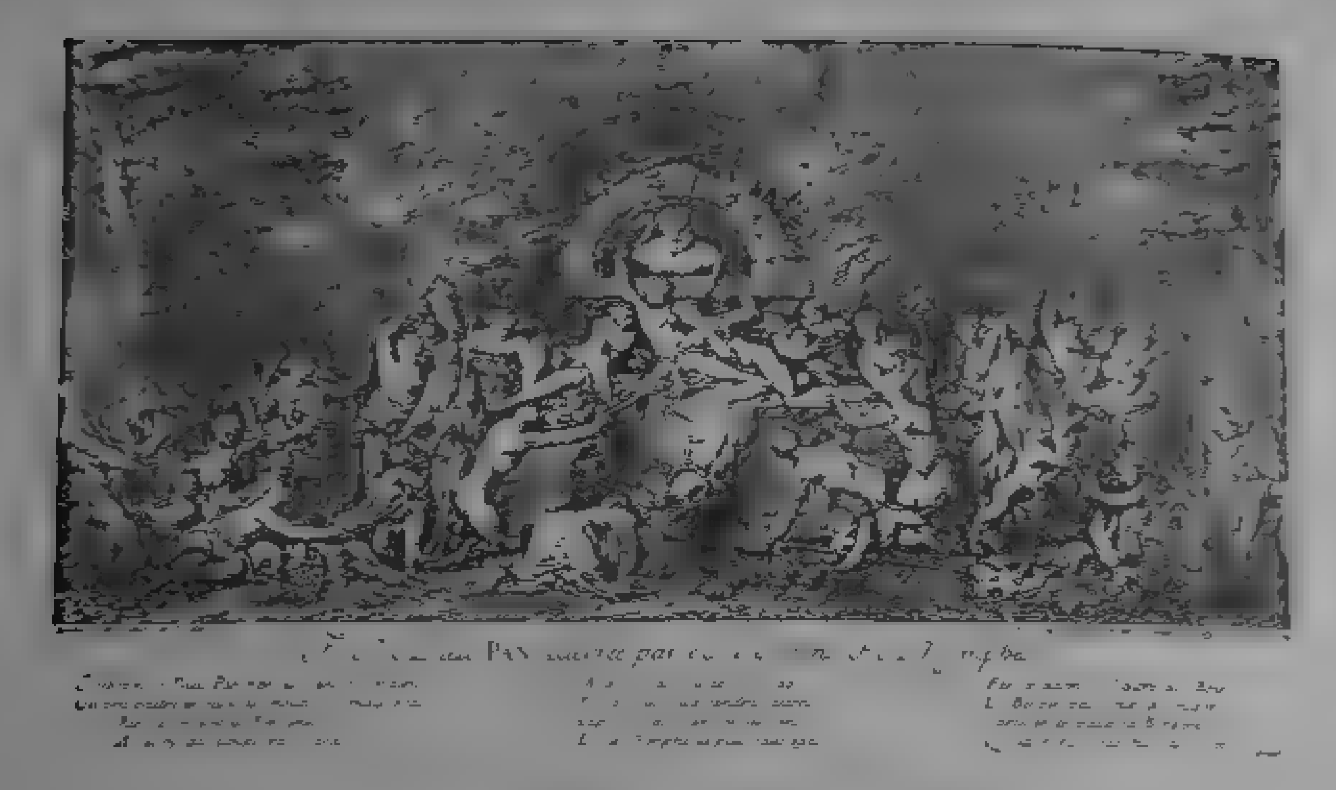
дальше своихъ современниковъ пошелъ въ сторону какой-то «размягченной игривости». Все его искусство еще болѣе женственно, еще болѣе дрябло по формамъ, краски цвѣтисты до пестроты, техника «опрятна» до приторности. У него же какое-то пристрастіе къ разнымъ бутафорскимъ бездѣлушкамъ,

---

École française». Еще большей славой пользуется старшій сынъ Ноэля (отъ первой жены, искусной портретистки Madeleine Hérault, дочери и сестры живописцевъ) Antoine, родившійся въ Парижѣ 11 апрѣля 1661 г. и получившій свое образованіе подъ руководствомъ отца, котораго онъ сопровождалъ одиннадцати лѣтъ въ Италію. Послѣ трехъ лѣтъ пребыванія въ Римѣ, гдѣ мальчикъ со страстнымъ увлеченіемъ изучалъ Микель Анджело и Ан. Караччи и гдѣ онъ уже успѣлъ обратить на себя вниманіе художественнаго міра, А. К. пробылъ нѣкоторое время на сѣверѣ Италіи, увлекаясь Корреджо и венеціанцами. Всего 18 лѣтъ онъ исполняетъ двѣ большія картины для придворной церкви въ Версалѣ; на слѣдующій годъ онъ пишетъ большую картину («Un May») для парижской Notre Dame, а въ 1681 г. три картины для монастыря Assomption; двадцати лѣтъ юноша уже принятъ въ число академиковъ. «Monsieur», братъ короля, назначаетъ его своимъ «premier peintre». Въ 1690 г. — адъюнктъ-профессоръ Академіи; въ 1692 г. — профессоръ, въ 1707 г. — адъюнктъ-ректоръ. Съ 1710 г. — хранитель картинъ и рисунковъ короля. Около этого времени онъ получаетъ выгодное приглашеніе въ Англію, но Филиппъ Орлеанскій, для котораго А. К. съ 1702-го по 1716 г. исполнялъ роспись «Большой галлереи» въ Пале-Роялѣ и которому онъ давалъ уроки живописи, ловко убѣждаетъ его остаться. Въ 1714 А. К. избранъ директоромъ Академіи; въ 1716 г. получаетъ высшее отличіе для художника — званіе «перваго живописца короля», а въ 1717 г. возведенъ въ дворянство и награждается придворнымъ званіемъ штальмейстера. Вскорѣ, однако, послѣ этого переутомленіе повергаетъ К. dans un état de langueur, отъ котораго онъ скончался 7 января 1722 г. — Главнѣйшимъ произведеніемъ А. К. является плафонъ [illegible] въ Пале-Роялѣ, отъ котораго въ оригиналѣ намъ остались лишь фрагменты въ музеяхъ Ренна и Монпелье, [illegible] Цеплясомъ, Пуальи. Одинаковыми [illegible] съ этимъ ансамблемъ обладаютъ картины мастера, исполненныя для гобеленныхъ шпалеръ съ библейскими сюжетами (нынѣ въ Луврѣ) и плафонъ въ Версальской дворцовой церкви. Кромѣ того, отъ Куапеля сохранились многочисленные станковые

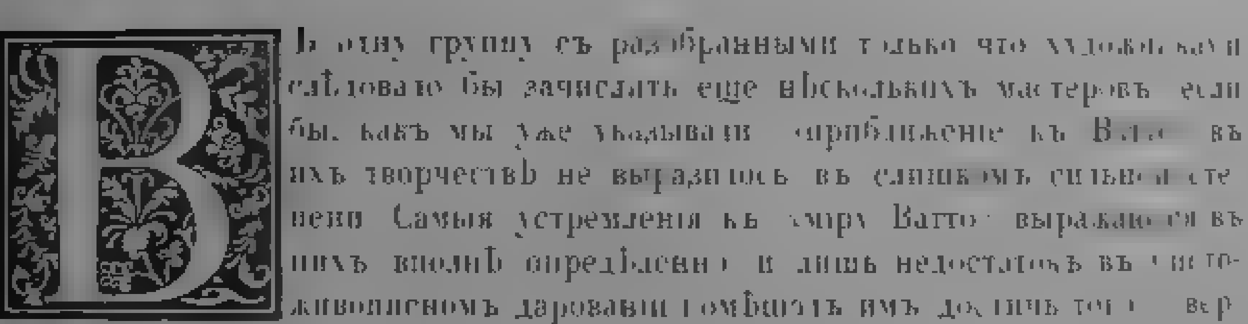
ломъ Шарль Антуанъ былъ самымъ свѣдущимъ и хитроумнымъ теоретикомъ упадочной академіи и тонкимъ дипломатическимъ руководителемъ ея жизни. Въ общемъ, художникъ, несмотря на всю свою странную отсталость (очень затруднительно его принять за сверстника Ватто или Лемуана), интереснѣйшая, рядомъ съ Сантерромъ, культурно-историческая тѣнь, вполнѣ заслуживающая того, чтобы ему было посвящено спеціальное изученіе.





Клодъ Жилло. [illegible] Гравюра [illegible]

XIII

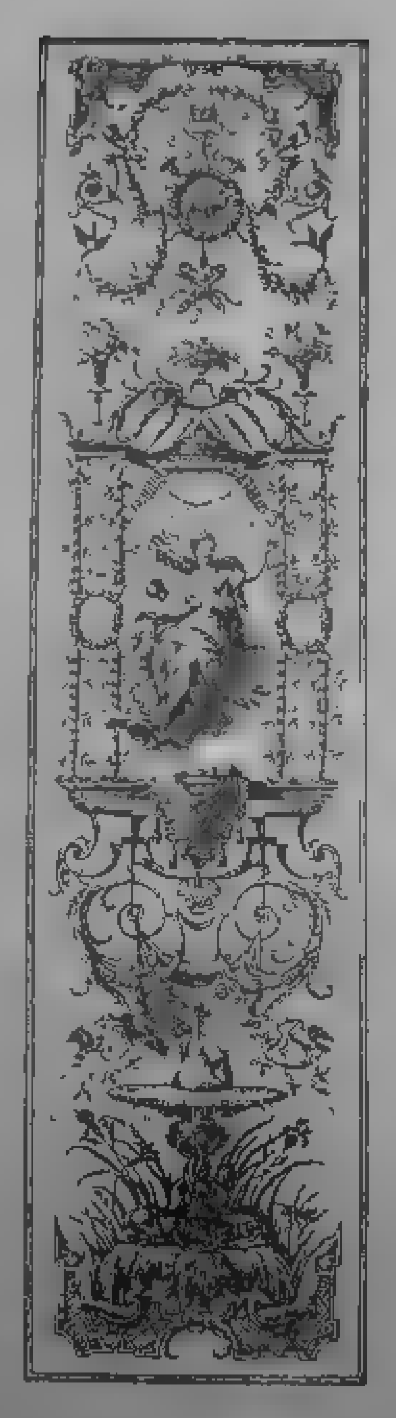


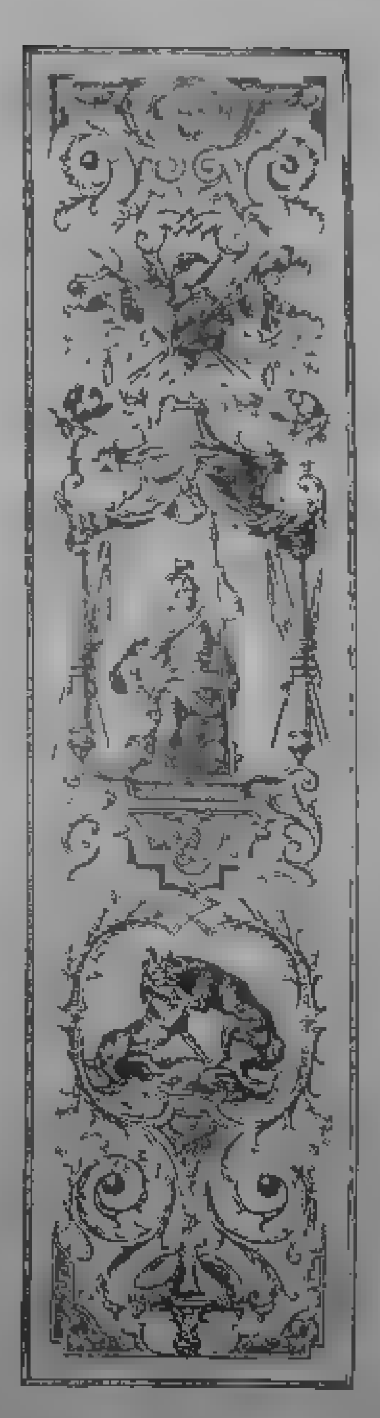
Въ одну группу съ разобранными только что художниками слѣдовало бы зачислить еще нѣсколькихъ мастеровъ, если бы, какъ мы уже указывали, приближеніе къ Ватто въ ихъ творчествѣ не выразилось въ слишкомъ сильной степени. Самыя устремленія къ «міру Ватто» выражаются въ нихъ вполнѣ опредѣленно, и лишь недостатокъ въ чисто-живописномъ дарованіи помѣшалъ имъ достичь того совершенства, которое было дано мастеру, съ полнымъ основаніемъ считающемуся за начинателя новой эры. Эти художники сыграли и въ личной жизни Ватто рѣшающую роль. Каждаго изъ нихъ онъ могъ считать до нѣкоторой степени своимъ учителемъ, но каждаго онъ и опередилъ и затмилъ настолько, что сейчасъ ихъ твореніе представляется рядомъ съ нимъ лишь блеклымъ и лишеннымъ жизненныхъ силъ «предисловіемъ».

Впрочемъ, взятые сами по себѣ и Клодъ Одранъ и Клодъ Жилло представляются не только чарующими, но даже блестящими художниками. Къ сожалѣнію, только творенія обоихъ учителей Ватто дошли до насъ въ неполномъ видѣ и до сихъ поръ не заслужили подробнаго изученія. Картинъ Жилло почти вовсе не сохранилось, и мы имѣемъ о немъ представленіе лишь по [illegible]

рамъ, рисункамъ и акварельнымъ эскизамъ [170]. Да и достовѣрно писанные Одраномъ уборы отсутствуютъ, зато стиль мастера намъ хорошо извѣстенъ опять-таки по гравюрамъ и по тканымъ шпалерамъ.

Изъ обоихъ мастеровъ ближе къ общему стилю искусства XVII вѣка стоитъ Одранъ — членъ династіи, давшей, между прочимъ, и одного изъ лучшихъ гравёровъ Grand siècle'a, да и самъ заставшій еще Лебрёна и даже сотрудничавшій съ нимъ [171]. Напротивъ того, Жилло — всецѣло человѣкъ «эпохи регентства», которую слѣдуетъ, сказать кстати, начинать приблизительно за десять лѣтъ до начала правленія Филиппа Орлеанскаго [172]. Въ жизнь же Ватто оба художника вступаютъ въ обратномъ порядкѣ. Сначала потерянный въ Парижѣ юноша-провинціалъ сходится съ Жилло и отъ него получаетъ какъ бы темы своихъ картинъ. Это Жилло между прочимъ вводитъ Ватто въ таинственный закулисный міръ и знакомитъ его съ будущими дѣйствующими лицами fêtes galantes. Къ Одрану же Ватто поступаетъ уже послѣ ссоры съ Жилло и, вѣроятно, отъ этого образцоваго виртуоза онъ пріобрѣтаетъ послѣднее чисто-техническое мастерство. Д'Аржанвиль, называющій Одрана [illegible] maître





Клодъ Одранъ. Рисунки шпалерныхъ портьеръ. Гравюра самого художника.

[170] Д'Аржанвиль прямо говоритъ [illegible] [illegible] болѣе интерес[illegible] представляется [illegible] пріобрѣтенныя въ [illegible] въ Стефановскомъ [illegible] [illegible]

[illegible] сходство съ манерой Жилло [illegible] мастеру предоставляется [illegible]

[171] [illegible] художникъ [illegible]

d'ornements»[177], утверждаетъ, что «Watteau [illegible] le bon goût de ce maître», а Кэлюсъ прямо указываетъ на то, что Ватто благодаря Одрану сформировалъ свой орнаментальный вкусъ и пріобрѣлъ ту легкость кисти, которую требовала трудная техника живописныхъ узоровъ по золотымъ и бѣлымъ фонамъ.

Съ другой стороны, между Жилло и Одраномъ есть и общія черты. Начать съ того, что въ чисто декоративной области Жилло относится къ Одрану такъ же, какъ Одранъ къ Бэрэну или Ноэлю Куапелю. Мы уже видѣли, что послѣднимъ принадлежитъ честь первыхъ созданій въ новомъ, болѣе игривомъ вкусѣ, явившемся на смѣну величественно-монументальному стилю Лебрёна. Одранъ сообщилъ «кукольному» стилю Н. Куапеля и Бэрэна большую гармонію и, что очень важно для насъ сейчасъ, болѣе тонкую красочность. Жилло повелъ дѣло еще далѣе. Въ его оригинальныхъ «мысляхъ» и особенно въ его гравированныхъ проектахъ для расписныхъ

ровъ времени Людовика XIII. Самъ онъ былъ сыномъ гравера Жермена и племянникомъ знаменитаго гравера Жерара О. Клодъ Одранъ родился 25 августа 1658 г. въ Ліонѣ. Занималъ въ теченіе двадцати девяти лѣтъ мѣсто консьержа (хранителя) Люксамбурскаго дворца. Умеръ мастеръ 28 мая 1734 г. Сейчасъ объ искусствѣ О. мы можемъ судить по гравюрахъ съ его декоративныхъ панно, но въ свое время многочисленныя его работы украшали апартаменты Версаля, Тріанона, Мёдона, Анэ, Марли, версальскую Менажери. Извѣстно также, что Риго написалъ портретъ Дэпорта среди пейзажа, исполненнаго Одраномъ. Дэпортъ, обыкновенно писавшій фигуры животныхъ въ композиціяхъ Одрана, поднесъ этотъ портретъ ихъ общему начальнику Мансару. Кромѣ того, Одранъ имѣлъ успѣхъ и своимъ изобрѣтеніемъ новаго способа изготовлять шпалеры посредствомъ [illegible] или даже давленой (broyée) шерсти разныхъ красокъ. «Красота рисунка много способствовала ихъ успѣху», прибавляетъ Germain Brice. (См., къ сожалѣнію, очень неполное изслѣдованіе Georges Duplessis въ его «Les Audran», Paris, 1892 (въ серіи «Les Artistes célèbres»). — Возможно, что восхитительная серія шпалеръ съ персонажами итальянской комедіи, продававшаяся на аукціонѣ [illegible] въ 1905 г., исполнена по картонамъ Одрана.

[178] Claude Gillot родился въ 1673 г. въ Лангрѣ (департаментъ Haute Marne). Ученикъ своего отца, посредственнаго живописца [illegible] въ Парижѣ. Относительно знакомства его съ Ватто существуютъ четыре версіи. Гр. Кэлюсъ разсказываетъ, что Ватто встрѣтилъ Жилло около того времени, когда тотъ былъ принятъ назначеннымъ въ академики». Хронологически это, однако, недопустимо, ибо «назначеніе» Ж. произошло значительно позже. Согласно Жюльену, Ж. заинтересовался нѣсколько случайно увидѣнными имъ рисунками и картинами Ватто, послѣ чего онъ пригласилъ послѣдняго къ себѣ жить. Д'Аржанвиль говоритъ, что случай доставилъ знакомство Ватто съ Жилло. Жерсенъ утверждаетъ, что Ж. былъ единственнымъ учителемъ Ватто. Какъ бы то ни было, сожительство обоихъ художниковъ продолжалось недолго, причемъ настоящая причина разрыва осталась скрытой. «Ils se quittèrent mal», разсказываетъ Кэлюсъ, «et toute la reconnaissance que Watteau ait pu témoigner à son maître pendant le reste de sa vie se bornait à un profond silence. Il n'aimait pas même qu'on lui demandât des détails sur leur liaison et sur leur rupture; car [illegible] les vantoit et ne laissoit point ignorer [illegible] qu'il lui avait». Кэлюсъ намекаетъ и на то, что настоящей причиной разрыва была зависть Ж., который, сознавъ превосходство своего ученика, даже совершенно забросилъ живопись и посвятилъ себя всецѣло офорту. Послѣднее опять таки не совсѣмъ вѣрно, ибо Ж., назначенный въ академики въ 1709 г., былъ принятъ 27 апрѣля 1715 г. за картину «Христосъ передъ распятіемъ», однако, въ качествѣ «peintre de sujets modernes». Умеръ мастеръ 4 мая 1722 г. въ Парижѣ. До [illegible] картинъ художника совсѣмъ не сохранилось. Гравёрное твореніе Ж. состоитъ изъ 180-ти листовъ; изъ нихъ 60 относятся къ «Жизни Іисуса Христа». Далѣе идутъ: «Scènes comiques du théâtre italien», «Nouveaux dess[illegible] [illegible] Fables de la Motte» (1719). Рисунки Ж. хранятся въ музеяхъ Лувра, Шантильи, Реймса и въ [illegible] музеѣ Штеглица. [illegible] рисунковъ находится въ [illegible] собраніи Pougnon Dûonval. См. La Touche «Notices biographiques sur C. Gillot et sur P. Ponce [illegible] sur l'oeuvre et la vie de C. Gillot» въ «L'Art du XIX [illegible] 2 [illegible] стр. 215, 247, 257. [illegible] Valabrègue «Maîtres fantaisistes du XVIII s. C. Gillot», Paris, 1883 (выдержки изъ «L'Artiste»); его же «C. Gillot» въ «Gaz. des B. A.», 1899, I, стр. 385, II, стр. [illegible]

[179] Pierre Marcel въ своей образцовой книгѣ «La peinture française au début du XVIII s.» говоритъ даже про Одрана: «Il transforma complètement l'art des arabesques». Но и этотъ пытливый и внимательный изслѣдователь [illegible]

[180] [illegible]



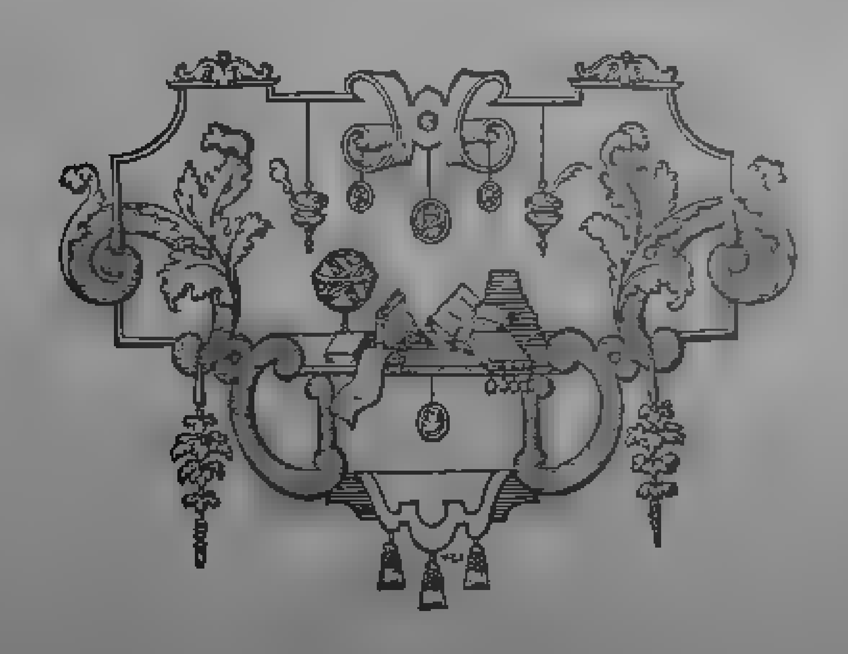
ванію или гобеленовъ легкомысленными граціозными, остроумный стиль регентства уже царитъ безраздѣльно, и слѣдовъ величія Grand-siècle'а ни въ рисункѣ ни въ краскахъ мы не найдемъ.

Но не однѣ орнаментальныя формы родственны у Одрана и Жилло; самый духъ искусства очень сближаетъ обоихъ мастеровъ. Уже Беренъ, этотъ великій сочинитель театральныхъ костюмовъ, сталъ вводить въ свои композиціи комедійные персонажи, а также всякія фигурки танцоровъ, скомороховъ и даже обезьянъ. И опять таки, какъ Жилло, такъ и Одранъ оба нерѣдко пользуются странными, точно съ подмостковъ театровъ и балагановъ сбѣжавшими фигурами въ своихъ композиціяхъ. Эта особенность не одного только внѣшняго порядка, она означаетъ нѣчто очень важное по существу, какъ бы перестановку всего тона жизни съ трагическаго на комическій ладъ. Не мудрено, если и боги у обоихъ мастеровъ имѣютъ болѣе видъ актеровъ пародіи, нежели жителей Олимпа — хотя бы Олимпа Лебрёна. Начавшееся еще въ дни Скаррона и Лафонтэна ироническое подтачиваніе устоевъ важнаго стиля привело (одновременно съ торжествомъ «гуманизаціи» въ литературѣ) и въ пластическомъ искусствѣ — въ творчествѣ Одрана и Жилло къ рѣшительному подрыву высочайше утвержденной торжественности и великолѣпія[274].

Совсѣмъ разстаться съ «представленіемъ» и всецѣло обратиться къ простой жизни, на это не рѣшился и Ваттó. Но самая упомянутая «перестановка на комическій ладъ» означала все же приближеніе къ жизни, къ чувству жизни. И вотъ здѣсь приходится превознести значеніе Жилло надъ значеніемъ Одрана. Не даромъ насъ поразитъ, при разглядываніи офортовъ и рисунковъ мастера, сходство его съ Маньяско и нѣчто родственное съ Калло. Повидимому, Жилло́ былъ вообще огненной, энтузіастской натурой, вѣчно возбужденной своими театральными и закулисными переживаніями. Кэлюсъ утверждаетъ, что между Ваттó и Жилло́ было много общаго въ характерѣ и въ настроеніи (humeur), д'Аржанвилль утверждаетъ, что Жилло́ былъ очень обрадованъ, узнавъ о художникѣ, слѣдовавшемъ по тому же пути, какъ и онъ, послѣ чего Жилло́ и пригласилъ Ваттó жить къ себѣ. И далѣе Кэлюсъ говоритъ, что именно это сходство характеровъ, приведшее сначала къ тѣсному общенію между ученикомъ и учителемъ, помѣшало въ дальнѣйшемъ (съ момента, когда превосходство дарованія Ваттó стало очевиднымъ) продолжать совмѣстную жизнь. А кто станетъ спорить, что встрѣча въ надлежащій моментъ «сходственнаго характера» рѣшаетъ часто

[274] Къ непосредственнымъ преемникамъ Одрана на узкомъ поприщѣ орнаментики нужно причислить старшаго Пильмана, покрывшаго въ 1719 г. граціозными арабесками, уже «во вкусѣ Ваттó», потолки петергофскаго Монплезира, варварски искаженные неудачной реставраціей (нетронутой остается лишь роспись купола въ «Птичникѣ» да «Музыкѣ»). Среди безчисленныхъ дальнѣйшихъ образцовъ того же стиля нужно выдѣлить работы младшаго Берэна, Контефа, Хюэ, Лепрэнса, Пильмана Младшаго и особенно Шарля Жермэна де Сентъ-Обенъ. Съ нѣкоторыми изъ нихъ мы еще встрѣтимся въ дальнѣйшемъ изложеніи.

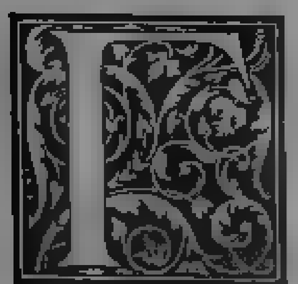
всю жизнь человѣка? Ватто взялъ у Жилло все, что онъ могъ взять, и прибавилъ еще многое отъ себя. Но не надо забывать, что онъ [illegible] воспользоваться, и высшей несправедливостью отличаются всѣ тѣ, которые, возвеличивая Ватто, считаютъ своимъ долгомъ преуменьшать значеніе его вдохновителя» [172].



172) Существуютъ колебанія относительно того, куда слѣдуетъ зачислить одного изъ ближайшихъ пріятелей Ватто — Влейгельса, въ группу ли его «предшественниковъ» или въ группу его послѣдователей. Граціозное, но скорѣе умѣренное дарованіе художника объясняетъ эти сомнѣнія, тѣмъ болѣе, что живописныхъ произведеній Влейгельса сохранилось очень мало: двѣ небольшія картины въ Эрмитажѣ, двѣ жанровыя картины въ музеѣ Валансьена, и приходится о немъ судить по гравюрамъ. Nicolas Vleughels, сынъ и ученикъ живописца Philippe V., уже состоявшаго придворнымъ живописцемъ французскаго короля. [illegible] В., вѣроятно, принадлежитъ интересный этюдъ нагой женщины, превращенной въ «Флору», въ собраніи С. Ламике въ Москвѣ. Былъ фламандскаго происхожденія и родился на родинѣ Ватто — въ Валансьенѣ — въ 1669 г., умеръ художникъ въ Римѣ 11 декабря 1737 г., состоя директоромъ съ 1724 г. Французской Академіи.

А. Ватто. Комедіанты. Гравюра Сюрюг

XIV



РАФЪ Кэлюсъ, считавшій себя другомъ Ватто, въ своей рѣчи, произнесенной въ Академіи двадцать лѣтъ послѣ смерти великаго мастера, переплелъ цѣнныя біографическія подробности нѣсколько коварной критикой, отражавшей точку зрѣнія на Ватто академической эстетики[1]. Въ частности сѣтовалъ онъ на недостаточное владѣніе Ватто рисункомъ, не позволявшее ему взяться за что-либо героическое или аллегорическое и еще менѣе — передать человѣческую фигуру въ большую величину. Въ сущности, нужно признать, что Ватто былъ безконечно манеренъ. Хотя и одаренный нѣкоторой граціей [illegible] въ своихъ обычныхъ сюжетахъ руки, головы и даже [illegible]

[1] Графъ Кэлюсъ [illegible] Гонкуровъ [illegible] XV [illegible]



4. *Ватто. Праздникъ Цереры. Гравюра Крэпи*

[illegible] его ... все выдаетъ этотъ недостатокъ. Вкусъ и исканіе эффекта составляютъ его величайшія достоинства и производятъ пріятныя иллюзіи, тѣмъ болѣе, что краска его хороша, что она правдиво передаетъ пикантно нарисованныя матеріи. Нужно однако прибавить, что онъ писалъ однѣ лишь шелковыя матеріи, дающія исключительно мелкую складку, драпировки же его хорошо брошены и порядокъ его складокъ правдивъ вслѣдствіе того, что онъ всегда рисовалъ съ натуры и не пользовался манекеномъ». Что же касается экспрессивности Ватто, то и таковая представлялась Кэлюсу не особенно выдающейся потому, что мастеръ «никогда не задавался цѣлью передать какую-либо страсть»[17].

[illegible]

[illegible] бесѣдахъ со скульпторомъ Патэрономъ, отцомъ того

Современному цѣнителю сужденіе аристократическаго эстета покажется вздорнымъ и даже чуть ли не кощунственнымъ. А между тѣмъ устами Кайлюса говорила не только покровительственно благожелательная [illegible] XVIII вѣка, но говорила вѣка цѣлая система настолько [illegible] въ общественное сознаніе идей, что и сейчасъ, будь то же самое лишь въ нѣсколько иной формѣ, преподнесено въ любомъ обществѣ, оно [illegible].

живописецъ, который впослѣдствіи [illegible] единственнымъ его ученикомъ. По смерти Жерэна В. отправляется въ Парижъ. Жюльенъ и д'Аржанвиль утверждаютъ при этомъ, что это путешествіе онъ совершилъ, сопровождая своего второго учителя театральнаго декоратора, имя котораго, однако, не сохранилось, что заставляетъ наиболѣе внимательнаго изъ современныхъ біографовъ мастера Virgile Josz'a считать это свѣдѣніе вымысломъ. Согласно тому же Жюльену, первое время въ Парижѣ Ватто былъ занятъ въ театрѣ, но затѣмъ по отъѣздѣ его учителя къ себѣ на родину (въ Италію?), В. остался безъ всякой поддержки въ чужомъ городѣ и цѣлый рядъ послѣдующихъ лѣтъ испытывалъ горькую нужду, работая для подрядчика-живописца Abraham Mettayer'a, отъ котораго онъ перешелъ къ другому эксплуататору, торговавшему [illegible] дешевымъ живописнымъ товаромъ кустарнаго изготовленія. Наконецъ, благодаря знакомству съ фламандцемъ Spoede, В. удается посѣщать рисовальную школу, открытую корпораціей «[illegible]», и около того же времени происходитъ его встрѣча съ Жилло. Разставшись съ послѣднимъ (причина ихъ ссоры осталась невыясненной), В. находитъ себѣ пріютъ у Клода Одрана въ Люксамбурскомъ дворцѣ (см. стр. 272). Въ качествѣ самостоятельнаго декоратора, В. около этого времени исполняетъ живописные уборы въ «Hôtel Pouldry (позже de la Berandière) въ домѣ г. де-Шовелена и во дворцѣ «La Muette» (согласно Жоссу, послѣдняя роспись въ «китайскомъ вкусѣ» — была исполнена для дочери регента, герцогини Берри, гораздо позже около 1717 г.). Въ то же время художникъ могъ свои досуги посвящать изученію картинъ «Исторія Маріи Медичи» Рубенса, находившихся еще на своемъ первоначальномъ мѣстѣ, во дворцѣ, построенномъ королевой. 6 апрѣля 1709 г. В. принимаетъ участіе въ конкурсѣ Академіи на римскую поѣздку, однако, получаетъ вторую премію, тогда какъ первая досталась совершенно безвѣстному Antoine Grison. Рядъ неудачъ и тяжелыя условія жизни побуждаютъ въ это время В. покинуть Одрана и вернуться на родину. Средства для этого путешествія доставляютъ ему двѣ батальныя картины, проданныя торговцу Сируа за 60 ливровъ. Жоссъ считаетъ, что ко времени пребыванія В. на родинѣ относятся картины, значившіяся въ собраніяхъ фламандской аристократіи, во всякомъ случаѣ, заработокъ не могъ быть блестящимъ въ странѣ, разоренной войной, и если къ этому прибавить еще удушливую атмосферу мелкобуржуазнаго быта, то станетъ ясно, что художникъ оказался не въ состояніи долго терпѣть обстановку, отъ которой онъ отвыкъ. Рѣшившись вскорѣ снова вернуться въ Парижъ, Ватто первое время (въ 1711 г.) нашелъ себѣ пріютъ у упомянутаго Сируа. Къ этому времени относятся [illegible] три картины съ военными сюжетами въ Эрмитажѣ, и вѣроятно благодаря тому же [illegible]

[illegible] художникъ входитъ въ сношенія съ богачомъ Крозá [illegible] [illegible] времени и года». 30 іюля 1712 г. В. представляетъ въ Академію свою картину «Les jaloux», доставившую ему званіе «назначеннаго». Къ этому времени относятся, по мнѣнію Жосса, первыя картины В. изъ театральной жизни, съ которой художникъ, вѣроятно, былъ знакомъ еще со времени Жилло (если не раньше) и къ которой онъ подошелъ еще ближе, благодаря своимъ новымъ пріятелямъ: любителю-драматургу chevalier de La Roque и музыканту Ребелю. Тогда же онъ находитъ въ лицѣ богатаго промышленника, [illegible] создателя суконныхъ и красильныхъ заводовъ Жюльена тонкаго мецената и вѣрнаго друга. — Въ 1715 г. возвращается изъ своей итальянской поѣздки Крозá и приглашаетъ Ватто переѣхать въ свой дворецъ, въ квартиру, которую до тѣхъ поръ занималъ Лафоссъ. Въ галлереѣ Hôtel Crozat на улицѣ Ришельё художникъ имѣетъ возможность вдоволь изучать венеціанцевъ, и это отражается облагораживающимъ образомъ на его краскахъ; здѣсь же къ его услугамъ огромное численностью около 20 000 листовъ собраніе рисунковъ, содержавшее неоцѣнимые [illegible] «совѣты» и «толчки», вводившіе въ самую интимность пониманія старыхъ мастеровъ. Наконецъ, благодаря Крозá, В. смогъ [illegible] наблюдать высшее общество [illegible] любовь къ театру и къ музыкѣ находило полное удовлетвореніе во время частыхъ концертовъ и роскошныхъ домашнихъ спектаклей, дававшихся изощреннымъ любителемъ частью въ парижскомъ домѣ, частью въ своемъ помѣстьѣ въ Montmorency (бывшемъ имѣніи Лебрёна), гдѣ къ услугамъ Ватто былъ и восхитительный паркъ, прославленный впослѣдствіи Жанъ Жакомъ Руссó. Послѣ долгихъ скитаній В. у Крозá находитъ и душевный и жизненный отдыхъ. Въ эту-то благословенную пору дѣятельности его ему и удается создать свой шедёвръ, суммирующій всѣ его мечты, «Отплытіе на островъ Цитеру», за представленіе которой въ Академію онъ удостоивается 28 мая 1717 г. причисленія къ академическому собранію (которое онъ посѣтилъ всего два раза въ томъ же самомъ году). Однако, даже полное вниманія гостепріимство у сердечно преданнаго поклонника его таланта не можетъ надолго удержать художника на одномъ мѣстѣ, и внезапно, безъ видимой причины, онъ покидаетъ роскошный дворецъ финансиста-куртизана съ тѣмъ, чтобъ снова поселяться у Сируа, отъ котораго онъ переѣзжаетъ къ [illegible] живописцу фламандскаго происхожденія, пользовавшемуся значительнымъ успѣхомъ, благодаря своимъ небольшимъ, иногда сложнымъ и всегда тонко выписаннымъ картинамъ [illegible] логіи и исторіи (см. о немъ примѣч. 17 [illegible]). Затѣмъ [illegible] таній по всевозможнымъ комнатамъ и квартирамъ



признаніе и было бы покрыто тѣми же аплодисментами, которыми [illegible] былъ награжденъ академическій докладчикъ. Во всякомъ случаѣ, подъ такимъ приговоромъ надъ Ваттô подписались бы и специалистъ по героическому стилю Давидъ и всѣ «brosseurs de machines», покрывавшіе километры плафоновъ и стѣнъ сюжетами «возвышеннаго характера», и всѣ тѣ лессовики, которые благодаря рабскому послушанію правиламъ школы побороли въ себѣ «личную манеру»; наконецъ, не отказались бы, пожалуй, скрѣпить приговоръ и «специалисты по выраженіямъ» Грёзъ и Хогартъ, отъ которыхъ потянулась вся полоса «выразительныхъ» картинъ вплоть до нашихъ передвижниковъ. Къ послѣднимъ примкнули бы и простые реалисты, недовольные тѣмъ, что Ватто не выдерживаетъ провѣрки фотографическаго аппарата.

Но дѣло и по самому существу не обстоитъ такъ просто. Мы только что уже отмѣтили то восхищеніе, которое возбуждаетъ въ насъ Версаль, — между тѣмъ безъ господства «эстетики Кайюса», безъ этихъ знаній «академической ереси», безъ привитаго «героическаго духа», безъ образцовъ дре-

---

въ которыхъ изнервленный уже наполовину больной художникъ старается скрыться отъ эксплуататоровъ, отъ [illegible] и претенціозныхъ [illegible]. Въ то же время угрожающимъ образомъ усиливается и его меланхолія, его недовольство собой. Въ 1720 Ватто поддается соблазнамъ какого-то [illegible] и ѣдетъ въ Англію, гдѣ онъ имѣетъ огромный успѣхъ. Однако, по причинѣ [illegible] сырой и тяжелый воздухъ Лондона начинаетъ оказывать [illegible] дѣйствіе на его легкія. Онъ ощущаетъ рѣзкое ухудшеніе и [illegible] вернуться въ Парижъ. [illegible] за это же время художникъ чуть было не лишился своего небольшого состоянія въ 6.000 ливровъ, спасеннаго заботами Жюльена отъ гибели въ общемъ банкротствѣ Ло. Поселяется В. на сей разъ у Жерсэна (Gersaint), для котораго въ минуту вдохновенія онъ самъ берется написать одинъ изъ своихъ шедевровъ — «вывѣску», изображающую художественный магазинъ пріятеля [illegible] въ Потсдамѣ, повтореніе — у Мишель Левиа. Но затѣмъ силы художника начинаютъ быстро падать. Напрасно друзья, въ заботѣ о немъ, отправляютъ его на роскошную дачу «интенданта королевскихъ праздниковъ» Лефавра въ Ножанѣ, — жизнь Ватто замѣтно гаснетъ съ каждымъ днемъ. Въ это время его охватываетъ раскаяніе въ томъ, что онъ прогналъ отъ себя юнаго Патера, поселившагося благодаря [illegible] своего [illegible] у Ватто еще въ 1715 году. Онъ выписываетъ его къ себѣ и послѣдніе мѣсяцы жизни пользуется каждой минутой, чтобы преподать своему ученику [illegible] о новой живописи [illegible]. Ватто [illegible] своемъ въ объятіяхъ Жерсэна 18 іюля 1721 г. Всѣ свои рисунки художникъ завѣщалъ своимъ друзьямъ: Жерсэну, аббату Гараньеру, Жюльену и [illegible]. Благодарный Жюльенъ [illegible] огромный капиталъ и значительную часть жизни на изданіе творчества Ватто въ гравюрахъ, пользовавшихся потомъ [illegible] «[illegible] de [illegible]». Главныя произведенія мастера находятся въ музеяхъ Лувра «[illegible] pour Cythère», [illegible] «Gilles» и т. д., а также рядъ первоклассныхъ рисунковъ), Берлина («L'amour au théâtre [illegible]» и «L'amour au théâtre italien»), Дрездена («Fêtes galantes»), Мадрида «La Noce [illegible]», [illegible] «[illegible] les [illegible]», во дворцѣ Сансуси (близъ Потсдама (варіантъ «L'embarquement pour Cythère»)) и рядъ другихъ. Въ Россіи картины Ватто имѣются въ Эрмитажѣ, въ Мраморномъ дворцѣ (3 большихъ панно, вѣроятно, англійскаго періода, къ сожалѣнію, сильно пострадавшія отъ реставраціи), въ Гатчинскомъ дворцѣ. Отличную, но къ сожалѣнію, испорченную реставраціей картину мастера мы видѣли въ 1902 г. и въ собраніи художника Лаљоженскаго. См. Comte de Caylus «Vie de A. Watteau», перепечатанное съ примѣч. E. de Goncourt въ «L'art du XVIII s.», т. I, замѣтку E. Gersaint въ каталогѣ распродажи [illegible] de [illegible] (1744 г.); Lecarpentier «A. W.», Rouen 1817; Arthur Dinaux «Notices s. A. W.», 1834; P. Hédouin «W.», Paris, 1854; L. Perier «A. W.» (conférence), Valenciennes, 1866; L. Cellier «W. en Angleterre» въ «Revue de la soc. [illegible]», Valenciennes, 1868, т. XXII, и его же «A. W. son enfance et ses contemporains», [illegible], Valenciennes, 1867; E. de Goncourt «Catalogue raisonné de l'oeuvre de W.», Paris, 18[illegible]; J. W. Mollett «[illegible]», London, 1883; P. F[illegible] «A. W.» въ «Revue [illegible]dentales», 1884, т. XIII, стр. 180 и его же «W. [illegible]» [illegible] des Sociétés des B. A. des dep.», 1892; V. Advielle «[illegible] A. W.» тамъ же, 1885; [illegible] «A. W.» [illegible] Berlin, 188[illegible]; G. Dargenty «A. W.» [illegible], 189[illegible] въ серіи «Les Artistes célèbres»; [illegible] Mantz «A. W.», Paris, 1892; Cl. Phillips «A. W.», London, 1897; L. de Fourcaud «A. W.» [illegible] «Revue de l'Art ancien et moderne», 1901 и 1904; [illegible] «W.» [illegible] и его же [illegible] въ Парижѣ [illegible] въ серіи «Klassiker der Kunst», Stuttgart-Leipzig 1912; [illegible] Rosenberg «W.» [illegible]; Knackfuss «[illegible]» [illegible] «W.» [illegible] im Berliner Privatbesitz», Berlin, 18[illegible]; [illegible] W[illegible], Berlin, 188[illegible]



А. Ватто. La Perspective. Парижъ, Лувръ

ности (и даже безъ благородныхъ драпировокъ и безъ манекена!) при созданiи Версаля нельзя было бы обойтись. И безъ напыщенности аллегорiи темы славы ни Тiеполо, ни Риччи, ни Буше, ни Рубенсъ. А неужели найдется кто-либо среди насъ, заинтересованныхъ всѣмъ разнообразiемъ художественнаго творчества, кто рѣшился бы «во имя Ватто» изъять изъ исторiи все то, что ему враждебно! Развѣ ужъ такъ были тупы и непонятливы наши дѣды и отцы, когда они восхищались «Клятвой Горацiевъ», «Смертью Сарданапала» или еще всѣми картинами Федотова, Перова, Рѣпина? Существовать должно и то и другое, отъ взаимоотношенiй того и другого выясняется вся сложность художественной истины, и въ конечномъ результатѣ, быть можетъ, всѣ эти диссонансы перейдутъ въ удивительно божественный аккордъ. Или же человѣчество окажется недостаточно сильнымъ, чтобы вмѣстить все, оно запутается во всѣхъ «противорѣчивыхъ откровенiяхъ», содержащихся въ искусствѣ, и проклянетъ эту сивиллину книгу, ключъ къ которой ему не данъ.

Одно ясно для современнаго сознанiя. Если бы пришлось выбирать между Ватто и всѣмъ, что ему противорѣчитъ, то мы бы взяли Ватто. Въ немъ, во-первыхъ, художественная сущность сказалась ярче и даже такъ

ярко, что, любовно изучивъ Ватто, тѣмъ самымъ проникаешь въ художество живописи. Именно потому, что въ его произведеніяхъ не отвлекаешься высокопарными темами, не разгадываешь аллегорій, что онъ пренебрегаетъ изображеніемъ трагедій, а главное потому, что «краска въ немъ хороша», искусство Ватто представляется квинтъ-эссенціей живописи вообще, чѣмъ-то такимъ, что говоритъ само за себя, что служитъ наиболѣе свободнымъ выраженіемъ потребности человѣка въ радости отъ игры линій и формъ, отъ сверкающихъ красками поверхностей. «Безсюжетность» Ватто, его преслѣдованіе одного живописнаго «эффекта» являются для насъ не слабыми его сторонами, а великими преимуществами — тѣмъ самымъ, что сближаетъ его съ лучшими голландцами, съ живописцами далекаго востока, со школой англійскихъ пейзажистовъ и съ импрессіонистами, со всѣмъ тѣмъ, что для насъ ярче всего и проще всего выражаетъ самую живопись.

Напротивъ того, Ватто, если не брать тѣсную группу его ближайшихъ подражателей, оказывается одинокимъ въ томъ самомъ XVIII вѣкѣ, лучшимъ представителемъ котораго онъ считается. Все предшествовало Ватто, начиная съ Лафосса и Куапелей, кончая Жилло. Пришествіе его было уготовано и обусловлено всесторонне. Однако, когда онъ явился, то поняли его лишь три-четыре человѣка (среди нихъ Жюльенъ и Жерсэнъ), самый же успѣхъ художника выросъ скорѣе на его непониманіи. Пожалуй, даже самъ Ватто не понялъ себя, но, вѣдь, истинному, всецѣло отданному интуиціи, «всецѣло одержимому» художнику и не нужно себя понимать, — достаточно, если онъ отдается повелѣвающей ему и черезъ него созидающей стихіи.

Великая заслуга Ватто именно въ томъ и заключается, что онъ всецѣло слушался этихъ стихійныхъ велѣній, не противился имъ, не разсуждалъ, не умничалъ. За моментами подъема, за радостью творчества слѣдовали періоды глубокаго «внутренняго молчанія», и тогда художникъ впадалъ въ уныніе и тоску. Тогда онъ писалъ по инерціи, повторяя удавшееся и вдохновенное, и въ эти минуты онъ приходилъ въ отчаяніе, уничтожалъ многія изъ этихъ «незаконнорожденныхъ» произведеній, несмотря на то, что за ними современники охотились не съ меньшимъ азартомъ, нежели за его шедеврами. Но затѣмъ новая волна возносила Ватто на недосягаемую высоту, и вотъ рождались дѣйствительно божественныя произведенія: «Отплытіе на Цитеру», «Fêtes Vénitiennes», «Gilles», или болѣе скромныя, но все же геніальныя картины: «Мецетэнъ» и «Военный роздыхъ». Къ вдохновенному, къ божественному искусству слѣдуетъ еще причислить и всѣ рисунки мастера.

Члены парижской Королевской Академіи, присутствовавшіе на засѣданіи, даровавшемъ Ватто званіе «назначеннаго», такъ и не могли рѣшить, какую тему задать новоявленному таланту[78]. Точно такъ же академическое собраніе

[78] Въ протоколѣ засѣданія 30 іюля 1712 г. сказано: «Monsieur Antoine Watteau, Peintre de Valenciennes, s'est présenté pour être reçu en Académie, et a fait voir de ses ouvrages. La Compagnie, après avoir [illegible] les fêtes a agréé sa présentation [illegible] volonté».

въ которое было внесено «Отплытіе на Цитеру», признавъ за Ватто право быть включеннымъ въ сонмъ безсмертныхъ, съ трудомъ подыскало ему хоть чудаческій ярлыкъ «peintre de fêtes galantes», подъ которымъ мастеръ долженъ былъ числиться среди важныхъ «историковъ»[1]. Не знали въ какую рубрику отнести Ватто и позднѣйшіе лѣтописцы. Одни соглашались съ «комической живописью», другіе называли картины Ватто «бамбочіадами». Послѣднее довольно знаменательно, ибо оно указываетъ на осознанность въ то время связи, дѣйствительно существующей между «натуралистами въ миніатюрѣ» съ Лааромъ-Бамбоччіо во главѣ и великимъ поэтомъ правды, съ котораго начинается XVIII вѣкъ. На самомъ же дѣлѣ, разумѣется, значеніе Ватто выходитъ далеко за предѣлы всѣхъ этихъ терминовъ, и, въ сущности, вполнѣ характерной «клички» для него до сихъ поръ не подыскано. Ватто есть Ватто.

Какъ всякій истинный художникъ — весь чувственность, весь впечатлительность, весь отзывчивость, — Ватто стоялъ близко къ жизни, питался ею и обладалъ въ свою очередь неподражаемымъ даромъ отражать ее въ своихъ произведеніяхъ, дѣйствительно з а к л ю ч а т ь ее въ нихъ. Въ этомъ смыслѣ онъ и наслѣдникъ всѣхъ прочихъ голландцевъ и фламандцевъ, и особенно легко подмѣтить его связь съ Тенирсомъ, съ Мирисами, съ Нетчеромъ. Однако, съ другой стороны, фантазія Ватто была слишкомъ окрылена, слишкомъ ярка и свободна, чтобы мастеръ могъ отдать себя (какъ это, напримѣръ, сдѣлалъ другой его великій современникъ — Шарденъ) на непосредственное копированіе видимости. Изъ глубинъ своего внутренняго уединенія созерцалъ онъ изящность «свѣта», соблазны «полусвѣта», а также своеобразный и утрированно-живой міръ театра, но болѣзненный, робкій, хрупкій Ватто не входилъ въ личное общеніе со всѣми предметами своего поклоненія. Схвативъ внѣшніе образы всѣми силами памяти, онъ уносилъ ихъ къ себѣ въ тишину своей кельи, и тамъ они оживали въ новой яркости, въ преображенной цвѣтности. Тамъ-то въ его воображеніи и разыгрывались настоящія fêtes galantes, болѣе живыя и блестящія, болѣе цѣльныя и радостныя, нежели тѣ, которыя устраивали великіе знатоки пиршествъ герцогиня Мэнская и финансистъ Кроза. Праздники Ватто подобны тѣмъ плѣнительнымъ сновидѣніямъ, которыя убѣждаютъ какъ явь и оставляютъ неизгладимое впечатлѣніе несбыточной и какой-то сверхъестественной прелести.

И не одни празднества и вѣчный праздникъ театра вдохновляли художника и питали его мечты: и въ буржуазномъ быту, и на прогулкахъ по глуши Люксембургскаго сада, и среди лагеря разнузданной солдатчины собиралъ Ватто свои запасы цѣнныхъ и сладкихъ воспоминаній. Особенно характерно его отношеніе къ войнѣ. Другіе писали ее съ цѣлью поразить зрителя ужасомъ или

---

[1] [illegible] 28 августа 171[illegible] [illegible]

сверкающей въ битвахъ доблестью. Ваттô же, видѣвшій войну очень близко во время своего путешествія изъ Парижа на родину и обратно, въ самые опасные для Франціи годы, вынесъ отъ нея скорѣе впечатлѣніе какого-то пикника, въ которомъ участники чувствуютъ себя весело и непринужденно, всѣ между собой подружились, дружно дѣлятъ добычу и сладко отдыхаютъ въ широкихъ объятіяхъ матери-природы. И это не по недомыслію Ваттô трактовалъ войну и военщину въ такомъ противорѣчіи съ принятымъ представленіемъ о нихъ, но потому, что натура его была такъ устроена, что схватывала она одно лишь радостное и сладкое въ жизни. А кто не знаетъ, что, несмотря на весь ужасъ Марсовыхъ потѣхъ, дѣйствительно среди нихъ жизнь, несмотря на сосѣдство со смертоубійствомъ и грабежомъ, носитъ моментами какой-то отблескъ золотого вѣка.[20]



А. Ваттô. Точильщикъ. Рисунокъ. Лувръ.

Главнымъ образомъ, однако, искусство Ваттô посвящено женщинѣ и природѣ. Оттого онъ и изображалъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ театръ или кулисы, что тамъ женщина царитъ съ неоспоримой властью. Театръ безъ женщины, безъ романовъ на сценѣ и за сценой былъ бы чѣмъ-то мертвымъ и едва ли нужнымъ. Съ другой стороны, женщина въ театрѣ преображается. Вѣдь, здѣсь ея царство, здѣсь ей разрѣшается пользоваться всѣми средствами прельщенія, здѣсь она является подъ сотнями видовъ — то ангеломъ, то музой, то дьяволицей, то сфинксомъ и всегда

[20] Двѣ самыя характерныя картины Ваттô изъ военнаго быта находятся въ Эрмитажѣ [illegible] [illegible] И въ третьей военной картинѣ мастера въ [illegible] музеѣ — [illegible] [illegible] войны почти ничего не видно. Даже [illegible] [illegible] представляетъ [illegible] этого [illegible].

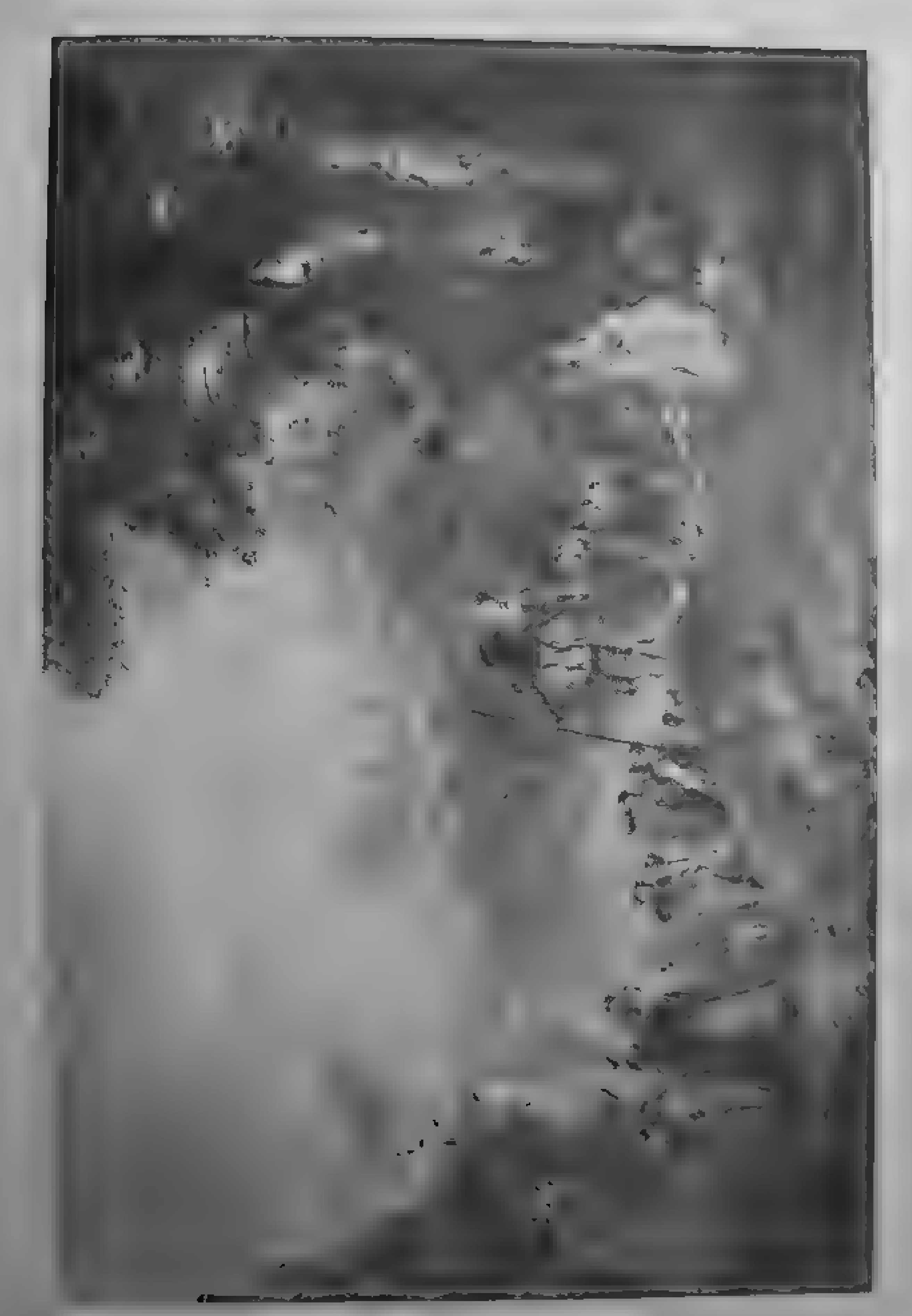


А. Ватто. Св. Семейство. Гатчинскій дворецъ.

царицей жизни, господствующей надъ разумомъ, надъ устоями быта, возвращающей и мудреца, и скептика и аскета къ блаженному первобытному состоянію ограниченнаго сознанія.

Самое отношеніе къ женщинѣ у Ваттó носитъ какой-то «закулисный» характеръ. Самъ слишкомъ робкій въ любви, онъ едва ли могъ быть героемъ-любовникомъ, а скорѣе долженъ былъ всю жизнь играть роль созерцателя. Но оттуда «изъ кулисъ» жизненная комедія, подсмотрѣнная глазомъ, который можетъ все понять и все оцѣнить, кажется еще плѣнительнѣе. Грубое касаніе реальности не разрушаетъ иллюзіи и дивный сонъ не превращается въ банальную явь. Здѣсь же нащупывается и причина той печали, которая окутываетъ всѣ вымыслы и мечты Ваттó, сообщая имъ безконечно большія чары, нежели безпечное веселье такихъ hommes à femmes, какъ Буше, Детруа и Фрагонаръ. Моментами даже печаль Ватто переходитъ въ иронію, въ легкую полупрезрительную насмѣшку. И тогда «saveur» его искусства получаетъ особую остроту, въ такихъ произведеніяхъ художника, «не умѣвшаго изображать страсти», звучатъ цѣлыя симфоніи сложныхъ, противорѣчивыхъ и все же сгармонизованныхъ ощущеній.

Другой героиней Ватто является природа. Кэлюсъ считаетъ, что Ватто и въ пейзажѣ былъ маньеренъ. Очевидно, эстетъ подразумѣвалъ подъ этимъ или то, что Ваттó не придерживался каноновъ академическаго пейзажа, не хотѣлъ слушаться наставленій школы, или же то, что Ватто не копировалъ видимости съ абсолютной точностью. На самомъ же дѣлѣ Ватто одинъ изъ величайшихъ пейзажистовъ всѣхъ временъ. Онъ не только сумѣлъ воспользоваться всѣмъ, что въ этой области было найдено до него особенно фламандцами Рубенсомъ, Франсискомъ Мейленомъ, но онъ «проявилъ» совершенно своеобразное и новое отношеніе къ пейзажу. Вѣкъ, давшій намъ Жанъ-Жака Руссó и его благословеніе матери натуры, вѣкъ, окончившійся прекрасной школой англійскихъ пейзажистовъ, открывается пейзажами Ватто. У него у перваго мы находимъ вполнѣ близкое къ намъ чувство земли

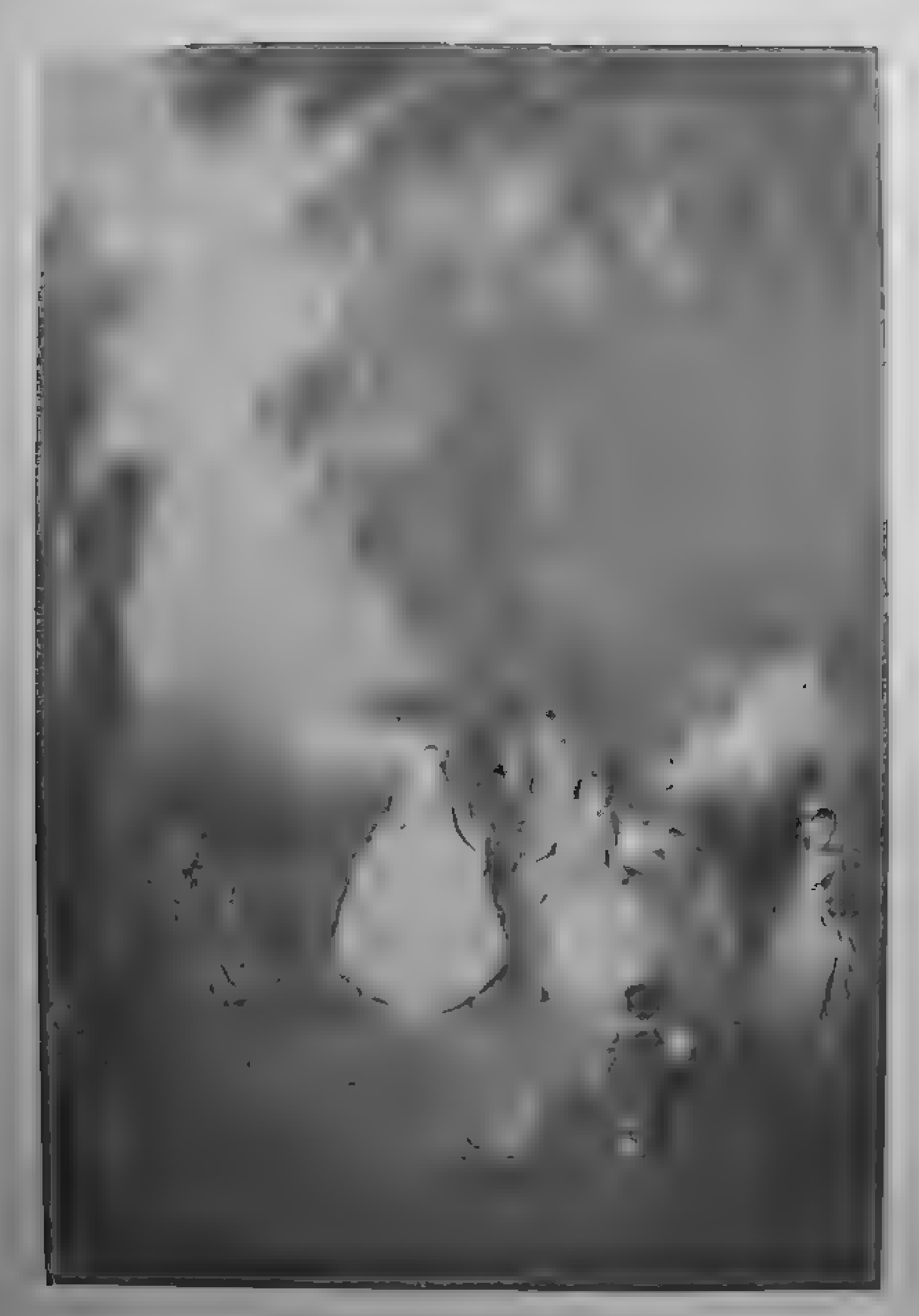


его персонажи дѣйствительно окунулись въ жизнь природы, охвачены со всѣхъ сторонъ ея лаской. А, главное, у Ваттó, какъ ни у кого до него, видна «душа атмосферы», насыщенность ея любовнымъ томительнымъ электричествомъ. Кто до Ваттó понялъ укутывающую дремлющую тѣнь этихъ боскетовъ и чащъ или интимную прелесть этихъ незатѣйливыхъ мотивовъ, взятыхъ изъ ближайшихъ окрестностей Парижа! Почти за двѣсти лѣтъ до Каллна и импрессіонистовъ онъ уже воспѣваетъ прелесть тонкихъ нитей среди далекихъ полей, онъ передаетъ красоту подлинной, а не подстроенной деревни. Но, быть можетъ, самое прекрасное въ пейзажахъ Ваттó — это небо, достойное Пуссена, Рубенса и Тиціана: легкое, слегка подернутое дымкой, широкое и далекое, то покрытое рѣдкими облаками, то догорающее нѣжнымъ заревомъ заката.

Свой культъ женщины и свое обожаніе природы Ваттó соединилъ въ картинѣ, которую онъ счелъ достойной быть представленной на судъ Академіи: «L'embarquement pour Cythère». Нынѣ мы знаемъ, что сюжетъ и этой картины навѣянъ театральными впечатлѣніями — пьесой Данкура «Les trois cousines», впервые разыгранной комедіантами короля въ 1700 году. Но на самомъ дѣлѣ ничего здѣсь, кромѣ маскарадныхъ костюмовъ, не напоминаетъ современный Ваттó театръ. Это дѣйствительно, одна мечта, мечта о нѣжныхъ любовныхъ парахъ, о трепетѣ признанія, о радости встрѣченнаго согласія, о всѣхъ «приготовленіяхъ къ роману». Какъ характерно, что художникъ окружилъ ореоломъ своего искусства «отплытіе на Цитеру», а не самое прибытіе любовниковъ на Венеринъ островъ! И какой дивной представляется отсюда Цитера! Она тамъ далеко, за этимъ проливомъ, за этими розовѣющими альпами, она манитъ своимъ маревомъ изъ далекаго далека несущимися мелодіями и пьянящими запахами. Но пока что и здѣсь на этомъ первомъ привалѣ хорошо. Здѣсь все знакомое лишь слегка просвѣтлено отъ отблеска далекаго рая, разлученныя сердца сблизились и невозможное стало естественнымъ.

И что за живопись на этой картинѣ! Вообще, что за изумительный живописецъ Ваттó, небрежность котораго по отношенію къ своей техникѣ такъ огорчала Кэлюса, Жерсэна и другихъ современниковъ! [181] Но такъ ли еще былъ мастеръ небреженъ. Что такой геній долженъ былъ относиться

[181] «Его картины, — пишетъ Жерсэнъ, — вызываютъ нѣкоторое нетерпѣніе [illegible] который отъ него [illegible] собой [illegible] этого времени, [illegible] онъ только и [illegible], что [illegible] къ [illegible] часто [illegible] уставалъ отъ нея на [illegible]: чтобъ [illegible] который [illegible] было [illegible] [illegible] картины его гибнутъ со дня на день, совершенно [illegible] въ тонѣ и безнадежно загрязняются [illegible] У Кэлюса мы находимъ [illegible] «Ваттó для ускоренія работы [illegible] (à gras). Этотъ пріемъ имѣлъ [illegible] пользовались имъ. Но [illegible]



нѣсколько пренебрежительно къ лабораторіи своего ремесла, что онъ не могъ, подобно Сангерру, тратить время на вычитываніе рецептовъ и на химическіе опыты, это очень понятно, и не менѣе правдоподобно, что этотъ больной человѣкъ не всегда успѣвалъ быть методично-тщательнымъ съ орудіями своего труда. Однако, когда Кэлюсъ, настаивая на небрежности Ватто, въ ней видѣлъ причину «дурного состоянія» картинъ, то это кажется только смѣшной, не лишенной оттѣнка зависти придиркой, ибо на самомъ дѣлѣ ничего не можетъ быть болѣе искристаго, нѣжнаго по оттѣнкамъ, прозрачнаго по колерамъ, ласковаго и гибкаго по письму, нежели произведенія волшебника-живописца.

Еще выше, нежели картины Ватто, приходится поставить его рисунки. Остро и твердо схватываетъ мастеръ общій характеръ изображаемаго. Ни одинъ знатокъ анатоміи такъ не «прикрѣплялъ» руку къ плечу, не «сажалъ» голову на шею, не передавалъ съ такой мѣткостью упругую стойкость ступни, — все труднѣйшія задачи. Но вслѣдъ за прочной постройкой остова начинается у Ватто какъ бы «одѣваніе» фигуръ, и вотъ формы округляются мягкими, трепещущими мускулами, нѣжнымъ шелковистымъ тѣломъ, а своего предѣльнаго великолѣпія рисунокъ достигаетъ въ головахъ, въ нервно вздрагивающихъ ноздряхъ, въ тонкой усмѣшкѣ, обвѣвающей губы, въ искрахъ загорающихся вниманіемъ глазъ. До чего же могло доходить ослѣпленіе академической рутины, если передъ всей этой красотой Кэлюсъ могъ вспоминать о «благородныхъ драпировкахъ»! Развѣ хитоны и хламиды могли бы для Ватто замѣнить тѣ мелкоскладочные переливчатые шелки, которые, какъ струи, сбѣгаютъ по формамъ, которые на ощупь столь же «зажигательны», какъ самое теплое тѣло, которые манятъ къ касанію и сулятъ особенное живое наслажденіе[152].

сать... Рѣдко чистилъ онъ свою палитру и не мѣнялъ на ней краски цѣлыми днями. Его горшечекъ съ излюбленнымъ масломъ былъ полонъ отбросовъ пыли и всякихъ красокъ, которыя стекали туда по мѣрѣ окунанія кистей». Далѣе въ видѣ назидательнаго примѣра приводится чистота техники Г. Доу.

152 Любопытно, что, при всемъ энтузіазмѣ поклонниковъ отъ рисунковъ Ватто, самое [illegible] значеніе ихъ, кажется, оставалось для нихъ совершенно недоступнымъ. Незамѣченнымъ осталось и то, что красота этихъ рисунковъ является абсолютно противоположной достоинствамъ академическаго порядка. На самомъ дѣлѣ можно утверждать, что рисунокъ Ватто тѣмъ самымъ и хорошъ, что онъ удаляется отъ рисунка, считавшагося по академическимъ понятіямъ правильнымъ и прекраснымъ. [illegible] рисунка Ватто [illegible] XIX вѣка [illegible] собранія [illegible] самыхъ [illegible] мастера. [illegible] вотъ какъ отзывается о рисункахъ мастера [illegible]: «Что касается рисунковъ Ватто, [illegible] рисунковъ хорошаго времени [illegible]

съ того момента, когда онъ покинулъ г. Кроза, то нѣтъ ничего выше въ этомъ родѣ: тонкость, грація, легкость, правильность, [illegible] выразительность. Наконецъ, въ [illegible] ни его не оставляетъ желать большаго, и онъ всегда считается однимъ изъ величайшихъ и лучшихъ рисовальщиковъ, бывшихъ во Франціи». Тотъ же пріятель его утверждалъ, что самъ мастеръ предпочиталъ свои рисунки картинамъ. «Онъ былъ доволенъ своими рисунками, и я могу увѣрить, что съ этой стороны [illegible] самъ [illegible] недостатка. Онъ [illegible] рисованіе [illegible] живописи [illegible] присутствовать при его вспышкахъ досады на самого себя за то, что ему не удавалось [illegible] сохранить [illegible] которыя [illegible] карандашъ [illegible] рисунки Ватто [illegible] et de formes, l'espèce de pétillement qu'y [illegible] crayon, revenant sur [illegible] des points [illegible]

Въ рисункахъ Ватто почти всегда реалистъ», — вѣдь, это преимущественно этюды съ натуры, съ позировавшихъ для него пріятелей и знакомыхъ дамъ, лишь изрѣдка съ профессіональныхъ моделей [153]. При этомъ мужской костюмъ современниковъ мастеръ охотно замѣнялъ болѣе граціознымъ и свободнымъ, бывшимъ въ ходу на сценѣ [154]. Но дамъ онъ изображалъ такими, какими онъ ихъ заставалъ въ обыденной обстановкѣ въ тѣхъ широкихъ халатообразныхъ робахъ, фасонъ которыхъ нынѣ обозначается его именемъ [155]. Иногда онъ изображаетъ прямо уличные типы, но и въ такихъ случаяхъ онъ никогда не кокетничаетъ и не жеманничаетъ, въ родѣ того, какъ это дѣлали впослѣдствіи Буше и Грёзъ, а изображаетъ бѣдняковъ безъ всякихъ прикрасъ, просто, сильно, съ какимъ-то «уваженіемъ» къ ихъ личности и къ ихъ труду [156].



[illegible]

Съ другой стороны, было бы большой ошибкой считать Ватто за иллюстратора французскаго общества своего времени. Внѣшнюю физіономію XVIII вѣка мы гораздо полнѣе узнаемъ изъ безчисленныхъ произведеній другихъ мастеровъ. Неисчерпаемыя богатства въ смыслѣ документовъ по части костюмовъ, быта и обстановки

[illegible]

также Гварди, Буше, Хогартъ, Гро, Лонги [illegible]. Для [illegible] психологіи XVIII вѣка мы лучше увидимъ, если обратимся къ Буше или къ Гейнсборо. Но тотъ, кто ищетъ въ искусствѣ зеркало человѣческой души вообще, тотъ долженъ обратиться къ Ватто. И вотъ оказывается, что этотъ «живописецъ галантныхъ праздниковъ», этотъ «бамбоччистъ», этотъ [illegible] въ страстяхъ» человѣкъ былъ великимъ знатокомъ [illegible] души, всего самаго въ ней интимнаго, недосказаннаго и «[illegible]маго». Разумѣется, характерно для психологіи «эпохи регентства» (въ распространенномъ пониманіи слова), что такой художникъ тогда появился. Именно въ это какъ бы «притаившееся» время могъ образоваться такой «таинственный психологъ», это оклеветанное время позволило хрупкому цвѣту [illegible] и вырасти, не смявъ его. Подобное уже не могло бы произойти лѣтъ тридцать, сорокъ спустя, или въ «бронзовое» время Наполеона, или, наконецъ, въ наши дни позорной международной ненависти. Но все же самое существо этого цвѣтка не есть плодъ своего времени, а представляется какимъ-то сѣменемъ, заброшеннымъ изъ Эдема, въ которомъ небесный врачеватель [illegible] и взращиваетъ все то, что sub specie aeternitatis способно утишить наши душевныя муки и залѣчить наши раны.

Въ связи съ вопросомъ о принадлежности Ватто къ своему времени находится и вопросъ о принадлежности его къ Франціи [187]. Современники и даже Вольтеръ считали Ватто фламандцемъ [188], но, несмотря на свое «происхожденіе» отъ Рубенса, на свой культъ Рубенса, Ватто, самая душа, основной смыслъ его искусства, не имѣетъ связей ни съ пышнымъ сластолюбцемъ, ни съ другими болѣе интимными художниками Фландріи, въ родѣ Брауэра.

здѣсь своей основной психологической проблемы. «Грязи не удѣлъ ли однихъ посредственностей? На извѣстной высотѣ искусства уже нѣтъ секретовъ. Единственный секретъ — это схваченная и запечатлѣнная жизнь... Это также подчасъ слѣды страданія, дающіе глубину и біеніе пульса. Ватто много страдалъ».

[183] Д'Аржанвиль разсказываетъ: «Этотъ живописецъ рисовалъ постоянно; даже его прогулки и отдыхъ были использованы для этого упражненія».

[184] У Ватто былъ цѣлый гардеробъ такихъ театральныхъ тряпокъ.

[185] Возможно, что зачастую въ рисункахъ Ватто попадаются изображенія его служанки, которая, согласно д'Аржанвилю, отличалась красотой и позировала ему. Жоссъ въ своихъ остроумныхъ догадкахъ доходитъ въ данномъ случаѣ до ненужного ухищренія, предполагая, что эта горничная была до поступленія къ Ватто мелкой актрисой.

[186] Примѣромъ уличныхъ этюдовъ Ватто можетъ служить «Савояръ съ суркомъ» въ Эрмитажѣ. Дурное состояніе небольшого этюда «[illegible]» въ Павловскомъ дворцѣ не позволяетъ, къ [illegible] сожалѣнію, съ полной увѣренностью настаивать на нашей атрибуціи картины мастеру.

[187] Любопытные стишки о Ватто приведены д'Аржанвилемъ:

«Parée à la française, un jour dame Nature
Eut le desir coquet de voir sa portraicture
Que [illegible]
Pour elle ce cher fils plein de reconnaissance,
Non content de tracer partout sa ressemblance,
[illegible]

[188] Слова Вольтера, въ которыхъ Аристотель своего времени наивно расписывался въ своемъ непониманіи Ватто, приведены у Жосса: «Ватто — фламандскій живописецъ, работавшій въ Парижѣ, гдѣ онъ и умеръ нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Ему удавались маленькія фигуры, которыя онъ отлично рисовалъ и группировалъ, но онъ ничего не сдѣлалъ великаго, — на это онъ не былъ способенъ». Фламандцемъ В. называнъ и въ публикаціи объ изданіи гравюры съ его картины «Отплытіе на Цитеру» въ 1733 г.; къ брабантской школѣ его причисляетъ въ своемъ письмѣ къ сестрѣ и [illegible]. [illegible] начинаетъ біографію Ватто со словъ: «Антуанъ Ватто родился въ Валансьенѣ въ 1684 г. [illegible] считается французомъ [illegible]

и Тенирса[illegible]. Его, случайно попавшаго въ столицу, нельзя принять за провинціала; напротивъ того, онъ самый изысканный, самый проницательный членъ парижскаго общества. Съ другой стороны, однако, успѣхъ, которымъ Ваттó сталъ сразу пользоваться далеко за предѣлами Францiи, особенно въ Англіи и въ Пруссіи, имѣетъ свои глубокія причины. Ваттó — французъ, но не надо забывать, что французъ того времени былъ истиннымъ носителемъ идеи общечеловѣчности, мірового лада. И нужды нѣтъ, что великая и дивная идея воплотилась въ Ваттó въ такой формѣ, которую впослѣдствіи подвергли осмѣянію; нужды нѣтъ, что «мировые граждане» Ваттó ходятъ въ шелковыхъ казакинахъ и въ роброиахъ, строго придерживаясь правилъ хорошаго тона. Не забудемъ, что въ связи съ парижской модой, съ французскимъ языкомъ и французскими танцами, со всей «манерой Ваттó» по міру разливалось болѣе нѣжное отношеніе къ ближнему, какія-то волны обоюднаго уваженія, что-то мягкое, милое и свободное, далекое отъ безобразія и распущенности, знаменующихъ предшествующія и позднѣйшія эпохи.



А. Ватто. Любовь въ деревнѣ. Мраморный дворецъ.

Въ связи съ этимъ требуется большая осмотрительность въ оцѣнкѣ историческаго значенія Ваттó. Въ сущности, за исключеніемъ двухъ его ближайшихъ послѣдователей и нѣсколькихъ подражателей, мы и не найдемъ прямого воздѣйствія живописи Ваттó на другихъ художниковъ. Считать

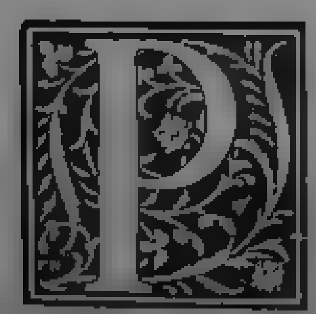
[illegible] Наиболѣе яркое выраженіе культъ Рубенса (произведенія котораго были знакомы Ваттó еще съ Валансьена) находитъ себѣ въ письмѣ мастера къ Жюльену по поводу присылки отъ аббата де Нуартерръ картины великаго фламандца, изображавшей двѣ ангельскія головки, а вверху надъ ними погруженную въ созерцаніе женскую фигуру. «Съ тѣхъ поръ, какъ я ее получилъ, ... я не могу оставаться въ покоѣ, и ... не устаютъ обращаться къ пюпитру, на который я ее поставилъ, какъ на алтарь!» Въ благодарность за полученіе этой картины (лишь одолженной?) художникъ подарилъ аббату восхитительную «Пошалуй» Рубенса, находящуюся нынѣ въ Гатчинскомъ дворцѣ «Отдыхъ на пути въ Египетъ». — Не забудемъ, что многіе элементы въ пейзажѣ В. ведутъ свое происхожденіе отъ Рубенса. Да и самую тему «Fêtes galantes» нужно разсматривать какъ «переработку» одной изъ любимыхъ темъ Рубенса: «Садъ любви».

какъ это дѣлаетъ Жоссъ, англійскій пейзажъ Констебля и все дальнѣйшее развитіе этой отрасли отражаемомъ [illegible] произведеніяхъ въ Великобританіи картинами [illegible] самъ мастера по меньшей мѣрѣ [illegible]. Однако съ другой стороны мировое вѣчное значеніе Ватто выходитъ далеко за предѣлы той оцѣнки, которой онъ пользовался при жизни. Каждая его картина убѣдительнѣе всякихъ проповѣдей говоритъ о томъ, какъ близко, какъ достижимо то счастье мира и любви, которого люди жаждутъ извѣчно. Искусство Ватто въ цѣломъ, будучи доступнымъ въ самомъ широкомъ благородномъ пониманіи слова, содержитъ оба элемента истинной культуры: высокое развитіе личной чувствительности и порывъ къ любовному сближенію. Основная его тема есть радость свободнаго братскаго единенія и жизни среди природы, являющейся не врагомъ человѣку и его строительству на землѣ, а напротивъ того, цѣлительной, умудряющей и вдохновляющей его подругой.



Ж. Б. Патэръ. [illegible]. Гравюра [illegible].

XV.



РАВНЫХЪ себѣ преемниковъ Ватто, раздѣляя участь всѣхъ художниковъ «первой величины», не оставилъ: слишкомъ красота его искусства и все его міросозерцаніе были исключительными. Но Ватто все же посчастливилось болѣе, чѣмъ многимъ другимъ, ибо два мастера, непосредственно къ нему примыкающіе, Патэръ и Ланкрэ, по справедливости зачислены среди самыхъ чарующихъ живописцевъ XVIII вѣка.

Художественному воспитанію перваго изъ нихъ Ватто не даромъ посвятилъ послѣдніе мѣсяцы своей жизни. Чувствуя приближеніе смерти, мастеръ страстно пожелалъ передать хоть частицу своей творческой силы и своего опыта тому земляку, передъ которымъ онъ себя чувствовалъ вино-

ламъ *. Разумѣется, горчайшаго своего чувства жизни онъ не могъ передать [illegible] нѣсколько меточному, мы бы теперь сказали «буржуазному» [illegible] насущнымъ заботамъ юноши. Однако, все же нѣчто необычайно изящно-деликатное, волшебное въ техническихъ пріемахъ и въ палитрѣ [illegible] отъ Ватто Патэру, который и сознавалъ, что всѣмъ, чѣмъ онъ владѣетъ, онъ обязанъ учителю. Современники, которые почти всегда бываютъ мало чутки къ существу талантовъ и болѣе падки къ модной сторонѣ искусства, даже попадались на пастиччо Патэра подъ Ватто. Да и въ наши дни не всегда бываетъ легко отличить первокласснаго Патэра отъ второстепеннаго Ватто.

Ланкре въ чисто живописномъ отношеніи стоитъ ступенью ниже Патэра. Онъ на извѣстную долю суше его въ письмѣ, менѣе гармониченъ въ краскахъ. Зато въ немъ гораздо больше личной инициативы. Его уже трудно смѣшать съ Ватто. Сохранились его слова, обращенныя къ друзьямъ: «Если вы отвернетесь отъ натуры, то скоро исполнитесь лжи и манерности въ такой степени, что, когда вы снова пожелаете обратиться къ ней, то станете на все глядѣть не иначе, нежели глазами предубѣжденія, и передавать видимость въ присущей вамъ манерѣ» **. Однако, эти слова едва ли приложимы къ самому художнику. Разумѣется, въ сравненіи съ академиками, смотрѣвшими на все черезъ очки, запыленныя гипсовымъ классомъ, Ланкре — настоящій натуралистъ, онъ — весь жизнь, весь огонь. Но рядомъ съ Ватто его искусство страдаетъ отсутствіемъ простоты и непосредственности.

Д'Аржанвилль разсказываетъ еще, что Ланкре, отвыкнувъ отъ обыкновенія работать зимой въ натурныхъ классахъ, которые онъ долгое время посѣщалъ наравнѣ съ простыми академистами, пристрастился къ театру. Казалось бы, вотъ еще черта, которая должна была сблизить Ланкре съ Ватто. На самомъ же дѣлѣ именно въ отношеніи къ театру замѣчается наибольшая разница между художниками. Ватто интересовалъ въ театрѣ странный, утрированный въ своей жизненности міръ кулисъ. Въ сущности, Ватто самъ

* Jean Baptiste Joseph Pater, сынъ скульптора, пріятеля Ватто (1670—1747), родился въ Валансьенѣ 29 декабря 1695 г. Сначала ученикъ [illegible] живописцевъ [illegible] мастера Ж. Б. Гидэ. Но позже (въ 1714 г.?) отецъ его поручаетъ Ватто, и для этой цѣли привозитъ сына въ Парижъ. Вскорѣ, однако, нелюдимый мастеръ прогоняетъ отъ себя усерднаго ученика, и тотъ возвращается на родину. Въ 1718 г. П. снова въ Парижѣ, [illegible] Чувствуя приближеніе смерти, Ватто вытребовываетъ къ себѣ Патэра и [illegible] прерванное нѣкогда воспитаніе своего единственнаго ученика. Нѣсколько картинъ Ватто были окончены Патэромъ [illegible] онъ умеръ 25 іюля 1736 въ Парижѣ. Съ 1728 г. онъ носилъ званіе «академика» за картину «Увеселеніе солдатъ». Кромѣ этой картины, Лувръ обладаетъ рядомъ произведеній мастера. Другія его картины находятся въ Petit Palais (собр. Дютюи), въ Трианонѣ, въ Фонтенбло («Китайская охота»), въ Версалѣ, въ музеяхъ Нанта, Валансьена («Портретъ сестры»), Касселя, Берлина, Сансуси и въ цѣломъ рядѣ [illegible] и Альфреда Ротшильда. Эрмитажъ обладаетъ двумя картинами съ военными сюжетами въ духѣ раннихъ произведеній Ватто. Кромѣ того, картины П. имѣются въ собраніяхъ кн. Юсупова и [illegible]. См. P. Foucart «La jeunesse de J. B. Pater» въ «L'Art», 1894, т. I, стр. 117 и 155, его же «Antoine Pater» въ «Réunion des Soc. des B. A. des dép.», 1887, стр. 78 и Maurice Hénault «Antoine Pater» тамъ же, 1899, стр. 18.

** [illegible] дѣлъ въ-воду натурщиковъ для своихъ [illegible] то, что ему понравилось» (д'Аржанвилль).



Ж. С. ШАРДЭНЪ. ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖЪ

ОБѢДЕННАЯ МОЛИТВА

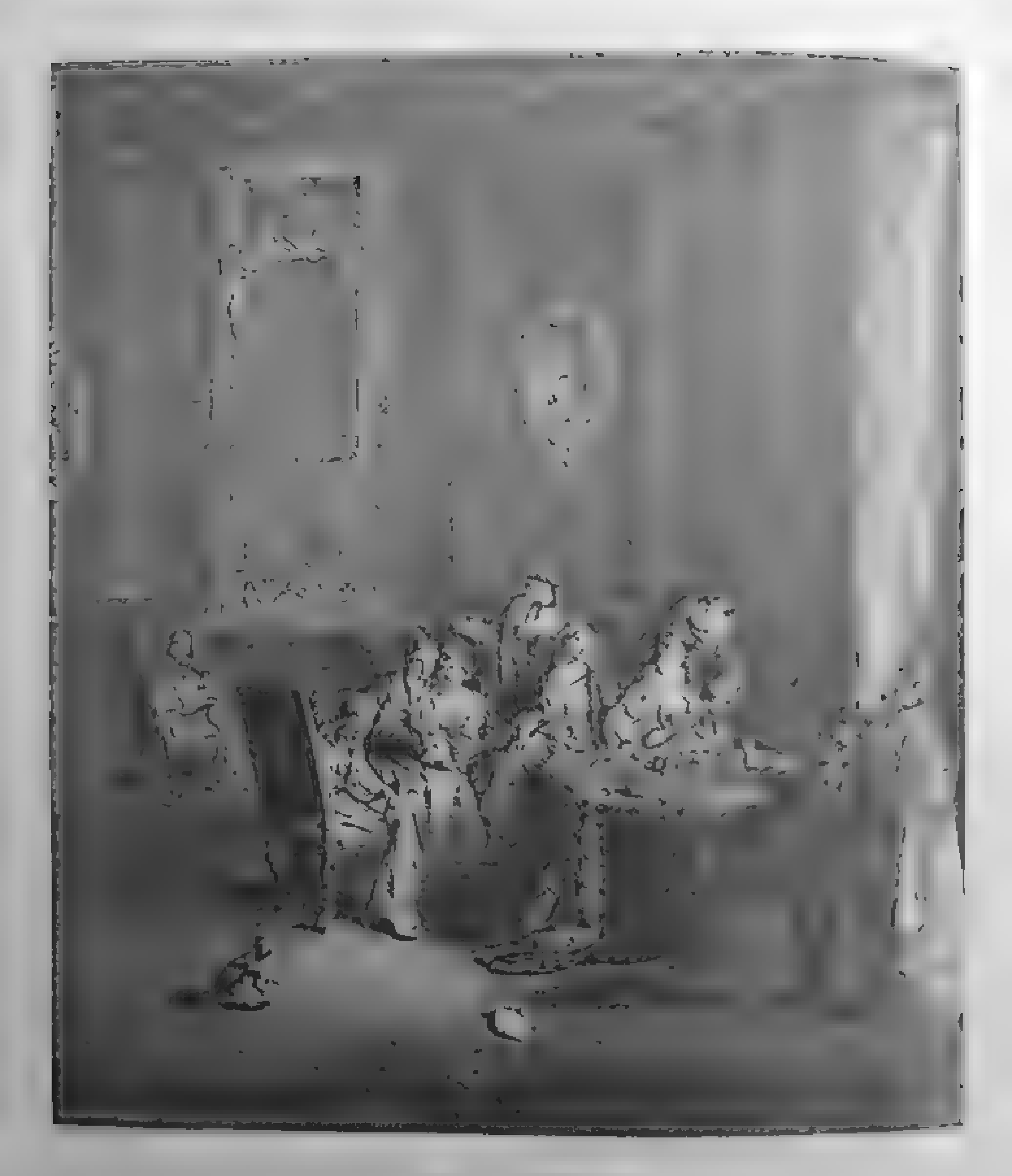
написалъ въ своихъ картинахъ безподобную и небывалую комедію на какой-то странный и загадочный сюжетъ. Ланкрэ наивно увлекался «комедіями другихъ» — остроумныхъ заправскихъ драматурговъ, онъ былъ не въ кулисахъ, а въ партерѣ — гурманомъ-зрителемъ, апплодирующимъ всѣмъ трюкамъ, всей виртуозности сочиненія и исполненія. И многія картины Ланкрэ прямо иллюстрируютъ, какъ это дѣлалъ и Троостъ и Лонги, извѣстныя сцены любимыхъ въ то время пьесъ.



Патеръ. „Marche Comique“. Гравюра Равене

Зато есть область у Ланкрэ, въ которой онъ изумителенъ, — это декоративная живопись. Сейчасъ мы можемъ судить о ней вполнѣ только по тремъ панно въ Musée des Arts décoratifs, но и ихъ достаточно, чтобы признать въ немъ одного изъ самыхъ геніальныхъ «уборщиковъ» исторіи искусства, почти равнаго Ватто[1]. Что это была за культура, которая выработала такую легкость, такую мягкость, такую ласковость! Въ комнатѣ съ такими капризами и фантазіями по стѣнамъ не могли поселиться ни забота, ни горе, ни даже старость. Глядя на эти оторванныя отъ какой-то гостиной панно, и сейчасъ какъ

[1] Никола Ланкрэ родился 22 января 1690 г. Ученикъ Пьера Дюлена и Кл. Жилло. [illegible] изслѣдователи отрицаютъ, что онъ былъ въ [illegible] смыслѣ ученикомъ и Ватто [illegible] что Л. [illegible] мастера, направившаго его на изученіе натуры. 25 марта 1719 г. [illegible] въ Академію въ качествѣ [illegible] въ 1745 г. [illegible] Академіи [illegible] 14 сентября 1743 г. [illegible] 1747 г. [illegible] офиціальныхъ [illegible] Лувра [illegible] музей [illegible] Arts [illegible] въ [illegible] Шантильи, Руанѣ, Берлинѣ, Дрезденѣ [illegible] собраніе [illegible] Сенъ [illegible] принцессы [illegible] Парижѣ [illegible] Россіи [illegible] Москвѣ [illegible] Эрмитажѣ [illegible]





бы смѣшится передничатыя смѣхъ женщинъ, всё то, что повѣсно [illegible] полахъ спѣчей въ серебряныхъ канделябрахъ и таинственное [illegible] наго въ хрустальныхъ чашахъ. Погибли всѣ безчисленные [illegible] съ такими уборами въ petites maisons «партизановъ», генеральныхъ фермеровъ, «сеньоровъ» и [illegible], въ Тамплѣ и въ Пале Роялѣ, [illegible] какъ ихъ слишкомъ юная прелесть превратилась въ укоръ хвастающимъ [illegible] ласамъ и прелестницамъ. Вмѣстѣ съ прочей вышедшей изъ моды отдѣлкой эти шедевры изъ шедевровъ вышвырнули въ мусорную яму, распилили на дрова, отдали прислугѣ на хозяйскія надобности.

Впрочемъ, любая картина Ланкре, въ которой не слишкомъ навязчивъ сюжетъ, — чарующій стѣнной уборъ. Все — самые недостатки и манерность мастера, и однообразная, столь типичная для французовъ удлиненность фигуринокъ[93], и кукольность лицъ, и орнаментальность въ трактовкѣ пейзажа и околичностей, и пикантная аранжировка красочныхъ пятенъ съ ударами ясной лимонной желтизны, нѣжной лазури и густого сурика среди мягкихъ коричневатыхъ гармоній пейзажа — все это и, наконецъ, самое письмо Ланкре, его «скоропись», его острая, мѣткая, нервная, остроумная игра кистью сообщаютъ всѣмъ произведеніямъ мастера скорѣе характеръ какихъ-то украшеній для столовыхъ и для будуаровъ, нежели дѣйствительно картинъ, «имѣющихъ силы постоять за себя». Въ музеяхъ даже лучшія картины мастера какъ-то увядаютъ, и настоящее имъ мѣсто на стѣнахъ дворцовъ.

Вмѣстѣ съ Клодомъ Одраномъ, Ватто, Патэромъ и Ланкре излюбленными декораторами эпохи регентства и ранняго Louis XV были Лажу[94] и Кристофъ Хюэ[95].

---

[93] Столь типично французскіе «каноны» фигуръ Ланкре восходятъ еще къ Бельянжу, Сильвестру, Калло и [illegible] Жака Беллянжа (1594—1638). Тотъ же удлиненный канонъ мы видимъ и въ школѣ Фонтенбло.

[94] Jacques de Lajoue родился въ 1686 или въ 1687 г. въ Парижѣ, принятъ въ академики 26 апрѣля 1721 г. за «архитектурную картину», выставлялъ въ 1725 г. на Exposition de la Jeunesse и съ 1737 по 1753 г. въ «Салонѣ» — самые разнообразные сюжеты, какъ-то «Отдыхъ охотниковъ», «Нептунъ съ атрибутами», «Султанъ съ султаншей въ саду», «Марина», [illegible], «Морская гавань, корабли, крушеніе и бурныя волны», «Ученый кабинетъ, библіотека и другіе атрибуты», «Античная гробница», «Мраморная гостиная, украшенная фигурами турокъ», «Дама за туалетомъ», «Дама, сидящая на балюстрадѣ въ саду», «Закатъ солнца», «Концертъ на берегу при лунѣ», «Дворецъ, окруженный [illegible]», «Аллегорія на славу короля» и нѣсколько батальныхъ сюжетовъ. Нужно, однако, думать, что большинство этихъ картинъ, изъ которыхъ ни одна, кажется, не дошла до насъ, были трактованы чисто декоративно. [illegible] сохранились отъ Лажу его собственный портретъ съ семьей, бывшій на выставкѣ [illegible] г. въ Версальскомъ музеѣ, и рядъ граверъ [illegible] воспроизводящихъ тѣ декоративныя работы, которыми мастеръ украсилъ кабинетъ герцога [illegible] изданы въ [illegible] г. и другіе архитектурные дома. Умеръ художникъ 12 апрѣля 1761 г. въ Парижѣ. См. небольшую статью о немъ въ «Magasin Pittoresque», 1867, стр. 9.

[95] Время написанія «Singeries» обоихъ кабинетовъ въ Шантильи обозначено на одномъ изъ панно 1735 годомъ. Композиціи Хюэ были уже гравированы въ 12 листахъ Guerard'омъ подъ заглавіемъ «Les singeries ou les différentes actions de la vie humaine représentées par des singes». Христофъ Хюэ умеръ въ 1759 г., и, слѣдовательно, его нельзя идентифицировать съ художникомъ, выставлявшимъ натюрморты и животныхъ подъ именемъ Huet le Jeune въ «Салонѣ» 1762 г., [illegible] выставкѣ Академіи св. Луки картинами «Букетъ [illegible]» [illegible] représentant le coin d'un parterre en [illegible] и тремя натюрмортами. Въ собраніи А. З. Хитрово находились два прелестныхъ декоративныхъ панно во вкусѣ живописи въ Шантильи съ турецкими [illegible] Хюэ. См. «Старые Годы», 1912, декабрь, и L. Dimier «Chr. Huet peintre de chinoiseries et d'animaux» [illegible] XIV, стр. 353, 487.



Первый удостоился однажды сотрудничать съ Ватто, и нужно думать, что авторъ «Цитеры» долженъ былъ находить прелесть въ причудливомъ [illegible] этого фантазера, для котораго весь міръ, вся природа и всѣ [illegible] представлялись одержимыми какимъ-то неистовымъ [illegible]. [illegible] вѣроятно любовался въ Жилло тѣмъ же, чѣмъ онъ любовался въ итальянскихъ лицедѣяхъ и ихъ французскихъ подражателяхъ: безумно-характернымъ кривляніемъ, изумительной способностью мѣтко схватывать любое явленіе и его преподнести въ очаровательно искаженномъ видѣ. Что же касается росписи обѣихъ «Singeries» Кристофомъ Хюэ въ Шантильи, то она настолько блестяща и остроумна, что даже такой подлинный знатокъ, какъ Эдмонъ де Гонкуръ, былъ введенъ въ соблазнъ ею и неосторожно поручился, будто эти каприччіо, написанныя четырнадцать лѣтъ послѣ смерти Ватто, принадлежатъ кисти послѣдняго[96].

Изъ остальныхъ «ваттистовъ» упомянемъ здѣсь еще Дебара[97] и Октавіена[98], изъ которыхъ каждый представленъ въ Луврѣ интересной, но не особенно блестящей картиной. Картина Дебара болѣе художественна, болѣе живописна, и нужно думать, что если бы не ранняя смерть, то изъ мастера выработался бы конкурентъ Патера. Картина Октавіена, содержащая рядъ фигуръ, заимствованныхъ у Ватто, заслуживаетъ вниманія и сама по себѣ, какъ бытовая иллюстрація (изображаетъ она знаменитую въ то время ярмарку въ Безонѣ), и какъ показатель того, насколько въ 1720-хъ годахъ весь этотъ родъ tableaux de [illegible] былъ признанъ офиціальнымъ міромъ. Вѣдь самый сюжетъ былъ заданъ академическимъ ареопагомъ, а не придуманъ художникомъ. Наконецъ, среди лондонскихъ подражателей Ватто особеннаго интереса заслуживаетъ Филиппъ Мерсье, картина котораго «[illegible]» въ Луврѣ лишь за послѣднее время лишилась этикетки Ватто и возвращена настоящему автору. Позже Мерсье подражалъ Хогарту.

Нѣкоторыя черты сходства съ Ватто и еще болѣе съ Ланкре допускаютъ обсужденіе на этомъ мѣстѣ творчества еще одного талантливаго мастера. Однако все же полное зачисленіе Жана Франсуа де Труа въ группу «ваттистовъ» было бы натяжкой и даже несправедливостью по отношенію къ этому чудному по

[96] Такая же ошибка могла бы повлечь приписыванія [illegible] 1880-хъ годахъ [illegible] въ 1720 г. [illegible]

[97] [illegible] въ Парижѣ [illegible]

[98] [illegible] за который онъ и удостоился званія академика [illegible] Умеръ [illegible] въ Парижѣ въ 17[illegible] [illegible] умеръ [illegible] лѣтъ въ 17[illegible]



Ж. Ф. де-Труа. Возвращение съ бала. Гравюра Боварле.

самостоятельному художнику быть можетъ наиболѣе характернымъ для психологіи своего времени. Есть что-то демократическое въ Ватто и въ Патерѣ, и даже въ Ланкре. При всемъ аристократизмѣ ихъ искусства, чувствуется, что сами они не принадлежатъ къ тому обществу, которое они изображаютъ и для котораго они работали. Напротивъ, если бы у регента былъ не только любительскій талантъ, но настоящій мощный даръ къ живописи и досугъ отдаваться ей, то изъ-подъ кисти его получились бы картины, носящія нынѣ имя де Труа сына, бывшаго вмѣстѣ съ Шарлемъ Куапелемъ однимъ изъ самыхъ блестящихъ членовъ парижскаго общества.

Эта-то черта какъ будто даже повредила художнику, помѣшала ему имѣть тотъ чисто художественный успѣхъ, на который онъ имѣлъ полное право разсчитывать и который былъ нуженъ ему для его пышнаго образа жизни. Люди не любятъ, чтобы ихъ изображали совсѣмъ такими, какіе они есть. Между тѣмъ у де Труа мы видимъ, что онъ, не задаваясь какими-либо назидательными тенденціями и несомнѣнно помимо собственнаго сознанія, изобразилъ намъ точный портретъ того общества, въ которомъ онъ вращался. Ватто и Ланкре наблюдали нравы высшаго свѣта издалека, и оттуда многое, что было въ немъ грубаго, грубаго въ своей роскоши, въ своемъ циничномъ желаніи вкушать и наслаждаться, казалось смягченнымъ и даже поэтичнымъ. Де-Труа былъ компаньономъ тѣхъ самыхъ пирушекъ, участникомъ тѣхъ самыхъ краткосрочныхъ романовъ, которые онъ изображалъ, и какая-то печать реальной прозы тяжелитъ его блестящую и прямо безподобную въ чисто-техническомъ отношеніи живопись. И странное дѣло, де Труа вовсе не копистъ видимости въ родѣ, напримѣръ, Шардэна. Наоборотъ, это необычайно свободный и увѣренный мастеръ, пользовавшійся исключительно своей памятью и презрительно относящійся къ непосредственному пользованію натурой. Но память де-Труа была такъ заполнена всякими жизненными переживаніями, такъ «обработана» ими, такъ ярко схватывала она то, что видѣлъ глазъ, что, пожалуй, во всемъ XVIII вѣкѣ не найти художника, болѣе точно и вѣрно передававшаго самый тонъ жизни своего времени.

Какая-то «внутренняя прозаичность» вредитъ и де Труа въ его декоративныхъ композиціяхъ, несмотря на весь изумительный блескъ его красокъ, на неисчерпаемость его фантазіи и даже на совершенное его *знаніе* «законовъ украшенія». Говорить нечего, что въ смыслѣ *силы* гобелены де-Труа оставляютъ далеко позади себя не только работы Куапелей, но и Жувенэ. Однако, что-то мучительное все же присуще имъ. Они *черезчуръ* богаты, *черезчуръ* роскошны, они какъ-то «загромождены всѣмъ своимъ совершенствомъ». Даже въ смыслѣ режиссерской распорядительности де-Труа заходитъ за какія-то границы дозволеннаго; онъ слишкомъ пышно строитъ группы, слишкомъ отчетливо выдвигаетъ фабулу, слишкомъ драматизируетъ положеніе. Однако, и изъ такой наполовину отрицательной характеристики





П. Сублейра. Пиръ у Симона Фарисея. [illegible] музеѣ

Ватто сказалась въ томъ, что его живопись пріобрѣла большую цвѣтистость, легкость и элегантность, нежели густая и черноватая манера ученика Бургиньона и подражателя Розы.

Двѣ картины Парроселя, предназначенныя для воспроизведенія въ шпалерахъ и изображающія прибытіе турецкаго посольства въ Тюильери, принадлежатъ на ряду съ «Исторіей Эсѳири» де-Труа, къ самому пышному, что создано эпохой ранняго рококо, и въ то же время эти картины служатъ памятникомъ тонкаго и умнаго изученія Парроселемъ Ватто. Среди всякихъ «turqueries», вошедшихъ въ такую моду въ XVIII вѣкѣ, эти «турецкія кавалькады» поражаютъ удивительно тактичнымъ (напоминающимъ Стефано делла Белла) смѣшеніемъ реализма съ фантазіей, и какой-то минимумъ условности сообщаетъ гармоніи привкусъ фантастики тому, что безъ этого элемента являлось бы лишь точной иллюстраціей къ камеръ-фурьерскому журналу. И въ лучшихъ другихъ своихъ вещахъ Парросель всегда умѣетъ, въ мѣру угождая требованіямъ придворнаго протокола или штабъ-квартиры, оставаться вполнѣ въ сферѣ живописи.

Послѣднюю особенность раздѣляетъ съ нимъ еще одинъ изъ большихъ художниковъ поколѣнія Ватто — Удри, спеціализировавшійся на картинахъ мирнаго

въ 1712 г. [illegible] въ Италію [illegible] Но возвратившись на родину [illegible] въ 1724 г. получаетъ [illegible] написать для короля [illegible] картины, изображающія «Прибытіе турецкаго посольства», [illegible] въ Версалѣ [illegible] 1745 г. — профессоръ. Въ походѣ 1744—1745 г. [illegible] при битвѣ при Фонтенуа. Умеръ П. послѣ третьяго [illegible] удара 27 мая 1752 г. [illegible]

[illegible] — картины мастера хранятся въ Луврѣ, красивый сверкающій серебромъ «Привалъ [illegible]» [illegible] выставкѣ 1737 г. [illegible] Людовика XV [illegible] картина Парроселя [illegible] по собственнымъ рисункамъ [illegible] «École de cavalerie» (Paris, 1736). См. [illegible] «Monographie des Parrocel», Marseille, 18[illegible] [illegible] 1894, стр. 203 и 1895, стр. 7[illegible]

времени» — на охотахъ[26]. Бытовыя композиціи Удри, изображающія «[illegible] увеселенія» Людовика XV, тѣмъ и замѣчательны, что онѣ въ одно и то же время очень точные снимки съ натуры и чудесныя декораціи для стѣнъ. Мало кто изъ художниковъ XVIII вѣка даетъ такое обиліе матеріала въ смыслѣ костюмовъ, экипажей, сбруи, всевозможныхъ спеціальныхъ предметовъ, какъ Удри въ этихъ своихъ «протоколахъ». А между тѣмъ, мастеръ [illegible] тонко нюансируетъ пятна красокъ, такъ ритмично располагаетъ группы, а главное, такъ умѣетъ передать поэзію осенней чащи, что и люди, [illegible] понимающіе толкъ въ спеціальномъ искусствѣ охоты, способны наслаждаться картинами Удри, невольно поддаваясь ихъ благородной праздничности.

Однако Удри знаменитъ не однѣми «Охотами», но и своими натюрмортами, а также пейзажами, представляющими соединительное звено между живописцами голландцевъ XVII вѣка, ванъ-деръ-Мейленомъ, Дэпортомъ съ одной стороны, и Шарденомъ, Фрагонаромъ и Луи Моро — съ другой. Въ картинахъ мертвой натуры Удри чувствуется, что онъ прошелъ школу Ларжильера, заставлявшаго его усиленно изучать Рубенса, все у него болѣе красочно, нежели у Дэпорта, болѣе «живописно»; чувствуется уже то осознаніе живописной задачи, которая съ полной ясностью проявилась въ «Сезаннѣ XVIII вѣка» — въ Шарденѣ. Въ пейзажахъ Удри поражаетъ своимъ реализмомъ и [illegible] отсутствіемъ подстроенности. При этомъ и здѣсь онъ остается всегда въ предѣлахъ художественности и избѣгаетъ сухой ведутной съемки. Единственно, въ чемъ Удри иногда теряетъ свои художественный тактъ, это въ «портретахъ» разныхъ звѣрей, особенно собакъ. Но здѣсь оправда

26) Jean Baptiste Oudry родился въ Парижѣ 17 марта 1686 г., сынъ «мастера живописи» и торговца картинами на Pont Notre-Dame; мать У. принадлежала къ семьѣ извѣстнаго гравера на деревѣ — Папильона. Получивъ первоначальное образованіе подъ руководствомъ отца, У. затѣмъ поступаетъ къ Ларжильеру, полюбившему его, какъ сына. 21 мая 1708 г. У. принятъ въ число членовъ Академіи св. Луки за картину «Св. Іеронимъ»; въ 1714 г. онъ причисленъ къ «мэтрамъ», а въ 1717 г. избранъ профессоромъ [illegible]. Въ томъ же году онъ избранъ академикомъ Королевской Академіи за картину «Изобиліе съ атрибутами». Въ 1739 г. [illegible] адъюнктъ-профессоръ Королевской Академіи, въ 1743 г. — профессоръ. Съ 1734 г. мастеръ состоитъ директоромъ шпалерной мануфактуры въ Бовэ, а также инспекторомъ Гобеленовъ. У. умеръ [illegible] 30 апрѣля 1755 г. въ Бовэ. [illegible] между прочимъ, что портретъ [illegible] въ бытность его въ Парижѣ, такъ понравился царю, что онъ приглашалъ Удри къ себѣ на [illegible] мастера [illegible] Франціи и У. [illegible] Выставлялъ Удри сначала на Exposition de la Jeunesse, позже въ Салонѣ (съ 1737 г. по 1753 г.). Среди [illegible] въ каталогахъ выставокъ [illegible] натюрморты [illegible] 1749 [illegible] семь картинъ, исполненныхъ Удри для [illegible] M-r Tremel, среди которыхъ нѣсколько вѣроятно сильно напоминали композиціи Кастильоне, и въ Салонѣ 1750 г. большая картина, изображавшая «Конецъ королевской охоты», въ которой всѣ главныя лица, персонажи, кончая [illegible] съ Сенъ-Жерменскимъ лѣсомъ въ [illegible] было точно портретировано съ натуры. Въ 1751 г. Удри, между прочимъ, выставляетъ картину dans le genre flamand. — Въ настоящее время [illegible] У. хранятся въ Луврѣ, въ Шантильи, въ Трианонѣ («Жатва» и «Сборъ винограда»), въ Компьенѣ («Людовикъ XV охотится на кабановъ»), въ музеяхъ Амьена, Арраса, Безансона, Дижона, Лилля, Метца (сюжетъ басни Лафонтэна), Монпелье, Нанта, Орлеана, Руана, Тулузы (автопортретъ). Во флорентинскомъ Bargello хранятся лучшіе экземпляры серіи прекрасныхъ гобеленовъ, изображающихъ «Охоты короля» и тканныхъ по картонамъ мастера, хранящимся въ Фонтенбло. [illegible] Удри [illegible] авторъ двухъ докладовъ «Sur la [illegible] de l'étude des couleurs» и «Sur les soins [illegible] VIII [illegible]

шемъ ему служить то, что подобныя картины писались [illegible] исключительно по заказу короля, не особенно тонко понимавшаго живопись и съ тѣмъ большимъ интересомъ слѣдившаго за изображенiемъ своихъ любимыхъ псарей и звѣринцевъ. Зато огромныя знанiя, прiобрѣтенныя Удри при такомъ удовлетворенiи королевскихъ прихотей, пригодились художнику и въ его свободныхъ композицiяхъ съ фигурами изъ животнаго царства, иллюстрирующими басни Лафонтена. Послѣднiя работы, равно какъ и Охоты, оказались къ тому же чрезвычайно пригодными для [illegible] въ шпалерахъ и tapisseries de Beauvais, тканныя по картонамъ Удри, принадлежатъ къ самому замѣчательному, что создала эта отрасль декоративнаго искусства.



Ж. С. Шарденъ. Прачка. [illegible]

XVI



ВНЕСЕНИЕ въ краски, начавшееся еще съ самыхъ [illegible] Роже де Пиля, достигло въ первой половинѣ XVIII вѣка своего апогея не только въ творчествѣ Ватто и его [illegible], но и въ творчествѣ другого великаго французскаго живописца, стоявшаго въ сторонѣ отъ [illegible] [illegible] Удри. Этотъ художникъ Жанъ Батистъ Симеонъ Шарденъ [illegible] зилъ на призывъ къ упрощенію искусства, раздавшійся въ критикѣ еще при

[illegible] Jean Baptiste Siméon Chardin родился въ Парижѣ [illegible] 1699 [illegible] Pierre Jacques Cazes [illegible] басахъ въ Фонтенблo. [illegible] Жюль де Гонкуръ [illegible]



жизни Короля Солнца. Ларжильеръ принялъ картины Шардэна, принесенныя на академическій судъ, за произведенія любимыхъ имъ нидерландцевъ и восторженно привѣтствовалъ ихъ автора. И дѣйствительно, мечта французскихъ колористовъ достичь прелести тѣхъ художниковъ, въ которыхъ они видѣли свой идеалъ, была на сей разъ не только осуществлена, но даже отчасти и превзойдена.

Шарданъ происходитъ, несомнѣнно, отъ голландцевъ, и, напротивъ, было бы натяжкой вести происхожденіе его по прямой линіи отъ Ленэновъ. Между смертью послѣдняго изъ братьевъ реалистовъ и выступленіемъ Шардэна прошло болѣе пятидесяти лѣтъ — періодъ времени достаточно длинный, чтобы считать его за «перерывъ въ цѣпи». За это же самое время при всемъ преобладаніи академизма надъ жизненнымъ искусствомъ, увлеченіе нидерландцами стало охватывать все болѣе широкіе круги общества и достигло настоящей повальной моды въ тѣ какъ разъ годы, когда началось художественное воспитаніе Шардэна [204]. Но, съ другой стороны, нельзя не

натюрмортъ Шардэна, изображавшій до полнаго обмана бронзовый барельефъ, приводитъ въ восторгъ Ж. Б. Ванло, который покупаетъ его за двойную цѣну. Оба академическихъ званія, «назначеннаго» и «академика», Ш., возбудившій восторгъ Ларжильера, получаетъ въ одинъ и тотъ же день — 25 сентября 1728 г. за «Внутренность кухни» и «Плоды на мраморномъ столѣ». Въ 1729 г. мастеръ работаетъ для архитектора Мейссонье въ Версалѣ. Въ 1735 г. участвуетъ на «ограниченной» выставкѣ въ Луврѣ. Съ 1737 г. принимаетъ участіе на выставкахъ «Салона». Въ 1743 г. Ш. совѣтникъ, съ 1752 г. онъ получаетъ королевскую пенсію въ размѣрѣ 500 фр. (съ 1770 г. — прибавку въ 400 фр.), съ 1755-го по 1774 г. онъ казначей Академіи, съ 1757 г. — получаетъ казенную квартиру въ Луврѣ. Въ 1764 г. художникъ принимаетъ заказъ на картины для замка въ Шуази. Первый разъ Ш. женится 1 января 1731 г. на дочери торговца Marguerite Saintard (†1735 г.); второй его женой (съ 26 ноября 1744 г.) была довольно зажиточная вдова Françoise Marguerite Pouget (†1791 г.); сынъ Шардэна, Пьеръ, подававшій блестящія надежды, умеръ пенсіонеромъ въ Венеціи въ 1768 г. Умеръ Ж. Б. С. Шардэнъ 6 декабря 1779 г. въ Парижѣ. — Произведенія мастера находятся въ музеяхъ Лувра (31 картина), Буржа (Bourges), Анжера (3 картины), Гавра, Шербура, Руана, Нюра, Стокгольма (9 картинъ), Карлсруэ (7 картинъ), Потсдама (4 картины), Эрмитажа (3 картины), въ частныхъ собраніяхъ гг. Бюро («Портретъ портретиста Аведа», ближайшаго пріятеля Ш., 1737 г.), Делигана, Фулона де Во, Франсуа Фламенга, Анри Мишель-Леви и Леона Мишель-Леви, св. кн. Лихтенштейна въ Вѣнѣ (4 картины), Жегенъ-Марсель, бар. Анри де Ротшильда (длинный рядъ произведеній, изъ которыхъ лишь меньшинство достовѣрно), А. Вейлона. — Гравировали съ Шардэна: Леписье, Каръ, Кошенъ, Сюррюгъ, Леба, Фландаръ и др. — См. «Éloge de Chardin», составленный Haillet de la Couronne въ «Mémoires sur la vie des membres de l'Acad.», т. II, 428, Paris, 1854; каталогъ распродажи Ш., составленный Joullain (1780); Ed. et J. de Goncourt «L'art du XVIII s.», изд. 1909 г., т. I, стр. 83; Ch. N. Cochin «Essai sur la vie de Ch.», публикованный Charles Henry, Paris, 1876; Lady Dilke «Chardin à Potsdam et Stockholm» въ «Gazette des B.-A.», 1899; L. de Fourcaud «J.-B.-S. Chardin» въ «Revue de l'art ancien et moderne», 1899; Ch. Normand «J. B. S. Chardin» въ серіи «Les Artistes célèbres», Paris, 19[illegible]; [illegible] въ серіи «Les grands Artistes», Paris, 1904; номеръ «L'Art et les Artistes», посвященный выставкѣ Шардэна и Фрагонара въ 1908 г.; Dayot et Vaillat «L'oeuvre de J. B. S. Ch. et J. H. Fragonard», Paris, 1908; Ed. Pilon «Ch.» въ серіи «Les Maîtres de l'Art».

[204] Любопытно, что мода на маленькихъ голландцевъ въ началѣ XVIII вѣка была во Франціи уже настолько сильной, что въ Парижѣ образовалась цѣлая «фабрика» дешевыхъ имитацій этихъ художниковъ. Самъ Ватто находился одно время на службѣ у подобнаго «оптоваго имитатора» и на его долю выпала обязанность изготовлять безчисленныя повторенія «Читающей старухи» Жерара Доу, при чемъ оригиналомъ ему служила не самая картина, а плохенькая гравюра съ нея. «Голландскому вкусу» потворствовали даже видные академическіе художники, въ томъ числѣ Бонъ-Булонь, Сантерръ, Бертэнъ, Вернансаль. И въ живописи Ватто современники отмѣчали «фламандскій вкусъ». — Къ сожалѣнію, почти ничего не извѣстно о жанристѣ и архитектурномъ живописцѣ парижанинѣ [illegible] (1667 — 1724), который, судя по двумъ картинамъ въ собраніи Маркуарта въ Берлинѣ, совершенно опредѣленно имитировалъ голландцевъ П. де Хоха [illegible] Хэмскерка. Въ [illegible] имѣется картина [illegible], написанная на званіе «академика»: «Дворецъ, построенный на каналѣ». Лилльскій музей пріобрѣлъ въ 1890 г. картину, въ которой [illegible] писалъ [illegible] фигуры [illegible] [illegible]





Каво. Періодъ 6-го января. Гравюра Ф. Лебѣ.

ляетъ Шардена подражателемъ голландцевъ. При всемъ сходствѣ сюжетовъ, его міровоззрѣніе, его вкусъ были иными. Во многихъ отношеніяхъ его приходится считать болѣе зрѣлымъ, болѣе сознательнымъ художникомъ, вполнѣ отвѣчающимъ тому утонченному пониманію искусства, которое возникло и развилось въ «Аѳинахъ нашей эры». При всей своей кажущейся простотѣ, Шарденъ великій искусникъ, великій чародѣй живописи, познавшій такія красоты въ окружающемъ насъ мірѣ, о которыхъ до сихъ поръ никто не подозрѣвалъ и тайна подхода къ которымъ послѣ него оказалась столь же скрытой, какъ и до его появленія. Для того, чтобы простая глиняная кружка или гроздь винограда могли бы казаться не только красивымъ кускомъ живописи, но настоящей полной прелыщеніи поэмой, требуется совершенно особое откровеніе, особый даръ видѣть во всемъ красоту.

Шардена называютъ живописцемъ буржуазіи. Это также требуетъ оговорки. Мы впали бы въ голый формализмъ, если бы оставили за нимъ значеніе «живописца третьяго сословія» на томъ основаніи, что его картины изображаютъ бытъ мелкой обывательской среды, къ которой принадлежалъ и самъ художникъ. Напротивъ, всякій, кто ближе знакомится съ творчествомъ Шардена, долженъ поразиться заключеннымъ въ немъ «аристократизмомъ». Люди съ очень простой культурой едва ли въ состояніи понять то, чѣмъ Шарденъ отличается отъ близкихъ къ нему по сюжетамъ художниковъ — отъ Декана, Каво, Дюменили [2] Жора, Леписье или еще отъ Лонги

[illegible] голландцевъ особенно близокъ къ [illegible] [illegible] [illegible] Гумандевскій [illegible] настоящая [illegible] бережный [illegible]

[illegible] родился въ [illegible] [illegible] образованіе получилъ въ Антверпенѣ, затѣмъ у Ларжильера въ Парижѣ. По дорогѣ въ Англію, куда [illegible]

ность и гдѣ онъ открылъ рисовальную [illegible] Д. своей пространной книгой [illegible] (Dessein, allemande et [illegible] [illegible] большія композиціи, изображающія празднества [illegible] гравюръ Лебѣ [illegible] оттиски этихъ гравюръ въ Академической [illegible] потекѣ). Умеръ художникъ въ Руанѣ [illegible]



Хоогстратена, Ван-Стрэйка, наконецъ отъ большинства старыхъ голландцевъ. Но, съ другой стороны, если мы пожелаемъ вникнуть въ вопросъ глубже, то окажется, что дѣйствительно и духовный аристократизмъ Шардэна былъ совершенно особаго характера, и несомнѣнно, что въ образованіи его участвовала вся длинная вереница его предковъ, вся культура парижскаго очага и всѣ тѣ условія быта, которыя выковали гражданскія («городскія») понятія о чести, о долгѣ, о человѣческомъ достоинствѣ, о «правахъ человѣчества». Эти же условія быта дали французскому tiers état къ концу вѣка силу вступить въ борьбу съ пережитками феодализма и одарить Европу новыми священными идеалами.

Что же еще можно сказать о личности Шардэна? Его ровная, трудолюбивая жизнь, омраченная на протяженіи долгихъ лѣтъ смертями шести близкихъ людей — отца, матери, первой жены, двухъ дочерей и единственнаго сына, — укладывается въ двухъ словахъ. Онъ былъ образцовымъ мужемъ, отцомъ, труженикомъ и товарищемъ. Съ трогательной заботливостью исполнялъ онъ въ Академіи обязанности казначея и устроителя выставокъ «Салона». О самомъ способѣ его работы можно сказать, что онъ не былъ лишенъ извѣстнаго оттѣнка ремесленной методы. Шардэнъ писалъ свои картины подобно тому, какъ рядомъ съ нимъ сосѣди его и родственники (напримѣръ, его родной отецъ) точили и клеили мебель, чеканили бронзу, выдѣлывали своими волшебными руками тѣ милліоны разнообразныхъ предметовъ, за которыми теперь гоняются самые изощренные любители. Объ его художественномъ развитіи тоже не приходится много говорить, ибо — какъ выступилъ онъ уже готовымъ, зрѣлымъ мастеромъ, такъ и остался онъ имъ до самаго послѣдняго дня жизни, не обнаруживая нигдѣ и ни въ чемъ ни малѣйшаго признака ослабленія. Развѣ только можно указать на чисто-техническую перемѣну въ его способѣ работать — съ 1760-хъ годовъ онъ пристрастился къ пастели. Впрочемъ, самое его искусство учитъ тому, что говорить о немъ безцѣльно, что оно нѣчто совершенно самодовлѣющее и что смыслъ его исчерпывается его любованіемъ. Это именно чистая живопись — спокойное въ сознаніи своей мощи утвержденіе, что для глаза настоящаго, прирожденнаго живописца все на свѣтѣ одинаково интересно и прекрасно.

Въ самомъ обычномъ подборѣ предметовъ, въ самой обыденной позѣ своихъ домашнихъ — для Шардэна открывались тѣ законы прекраснаго, которые лежатъ въ основѣ произведеній, почитаемыхъ всѣмъ міромъ за великія. Каждая черта въ живописи Шардэна выдаетъ «классика». Монументальн

извѣстныхъ намъ по гравюрамъ, среди которыхъ [illegible] Шардэна [illegible] Нельзя даже быть вполнѣ увѣреннымъ въ томъ, что авторъ этихъ картинъ [illegible] Charles [illegible] 1740 [illegible] 1757 [illegible] родился въ Парижѣ въ 1698 г. Состоялъ профессоромъ и ректоромъ Академіи св. Луки, на выставкахъ которой онъ и участвовалъ съ [illegible] — [illegible] Венеціи [illegible] говорить [illegible]



Э. Жора. „La Place des Halles". Гравюра Аліаме.

просто ставитъ онъ свои фигуры, съ изумительнымъ чувствомъ ритма протягиваетъ онъ нити композиціи, полной звучностью обладаетъ любой его тонъ, и все у него сведено въ одной гармоніи, сложность которой не навязывается. Наконецъ, въ самой манерѣ писать Шарденъ, подобно Веласкецу и Вермару — живописецъ среди живописцевъ. Здѣсь, дѣйствительно, начинается волшебство, уже вызывавшее изумленіе Дидро [206]. Просто непонятно, какимъ способомъ Шарденъ, зачерпнувъ кистью жирную, густую, неподатливую массу, могъ затѣмъ съ такой изумительной точностью и нѣжностью лѣпить его формы, обозначать тончайшія грани очертаній и пла-

[206] Сохранилось, между прочимъ, свѣдѣніе, что Шарденъ никогда не дѣлалъ предварительныхъ набросковъ, а начиналъ и кончалъ выписывать свою художественную мысль на одномъ и томъ же холстѣ. Это однако не должно «набрасывать тѣнь» на его творчество. Если даже при этомъ (вообще очень опасномъ) способѣ работать всѣ его картины имѣютъ все же такой продуманный и цѣльный и завершенный во всѣхъ своихъ частяхъ характеръ, то это только доказываетъ, до какой степени вѣрно и твердо шелъ онъ къ разъ намѣченной цѣли.

новъ. Гдѣ нужно, его краска заплываетъ густой пеленой; гдѣ нужно, она утоняется и дѣлается невѣсомой. Съ чувствомъ безпредѣльной зависти, должно быть, учился на Шарденѣ Сезаннъ, стремившійся къ тому же самому, но такъ и не достигшій этого. Правда, зато Сезаннъ достигъ иного: онъ обновилъ въ полномъ смыслѣ слова наше зрѣніе, онъ развилъ и нашу способность радоваться миражу цвѣтности.

Изъ перечисленныхъ выше художниковъ, близкихъ къ Шардэну, Жора и Леписье[298] заслуживаютъ болѣе внимательнаго отношенія. Картины ихъ не напрасно сейчасъ возвращаются изъ забвенія; рядомъ съ Хогартомъ, Троостомъ и Лонги, онѣ даютъ намъ прелестный матеріалъ о миломъ и простомъ домашнемъ бытѣ той эпохи, которая въ представленіи толпы все еще считается какимъ-то предѣломъ порочности и разврата. Особенностью Жора являются сцены, въ которыхъ «дѣйствующихъ лицъ Шардэна» мы встрѣчаемъ на открытомъ воздухѣ, на грязной, ухабистой мостовой Парижа. Среди этихъ бытовыхъ иллюстрацій двѣ изображаютъ и тѣ суровыя мѣры, посредствомъ которыхъ полиція старалась производить моральную чистку новаго Вавилона. Леписье, принадлежащій уже всецѣло ко второй половинѣ XVIII вѣка, хотя и лишенъ настоящей «колористической силы», бываетъ все же очень пріятенъ и въ краскѣ. Онъ внимательно всматривается въ благородные серебристые оттѣнки натуры и комбинируетъ свои скромные аккорды съ изысканнымъ вкусомъ. Вообще же пріятно отличаются произведенія всѣхъ тѣхъ, кого можно назвать «шардэнистами» (настоящихъ послѣдователей у мастера не было), отъ родственныхъ имъ явленій въ группѣ Грёза тѣмъ, что они пренебрегаютъ сентиментальнымъ нравоученіемъ, а анекдоты раз

[illegible] родился въ Парижѣ 9 февраля 1699 г. [illegible] Академикъ въ 1733 г. за картину «Пирамъ и Тисбея»; адъ-профессоръ — въ 1737 г., профессоръ — въ 1743 г., адъ-ректоръ — въ 1761 г., ректоръ — въ 1765 г., канцлеръ Академіи — въ 1781 г. Съ 1737 г. по 1769 г. Ж. принималъ участіе на выставкахъ «Салона», на которыхъ онъ выступалъ [illegible] съ бытовыми картинами, длинный рядъ историческихъ сюжетовъ, частью иллюстрирующихъ романъ Дафниса и Хлои и исполненныхъ имъ по заказу короля для гобеленовъ, а также [illegible] Умеръ мастеръ 14 декабря 1789 г. въ Версалѣ, гдѣ онъ занималъ съ 1767 г. должность хранителя королевскаго собранія [illegible] и Орлеана. Эрмитажъ обладаетъ [illegible] учеником Н. Пикара и съ его племянникомъ натюрмортистомъ [illegible] Jeaurat de Bertry [illegible] въ 1756 г.

[298] Nicolas Bernard Lépicié [illegible] въ Парижѣ 16 [illegible] 28 сентября 17[illegible] [illegible] профессоръ — въ 1780 г. [illegible] Мататы» 1783 г.) [illegible]



Коста-де-Борегаръ. Семейное сборище. Собраніе маркиза Борегаръ.

сказанные ими такъ незначительны, что не доставляютъ никакихъ усилій для своего «прочтенія» [209].

Разъ мы уже упоминали въ текстѣ имя Леписье, художника, который по году своего рожденія годился бы въ сыновья Шардэну, то намъ представляется возможнымъ здѣсь же упомянуть еще о двухъ мастерахъ трезвыи

[209] Къ этой группѣ можно причислить и скульптора Эдма Бушардона (1699 — 1762) — автора геніальнаго [illegible] сенаго революціей, памятника Людовику XV. Бушардонъ [illegible] надгробія, вазы и т. д. Но, кромѣ того, существуетъ [illegible] Эти рисунки были [illegible] въ гравюрѣ графомъ Кайлюсомъ; сами же сангвины (или, вѣрнѣе, contre-épreuves съ нихъ), попали къ знаменитому собирателю Маріэтту, отъ котораго [illegible] коллекціи гр. Кушелева-Безбородко [illegible] Батова, М. А. Остроградскаго, [illegible] О Бушардонѣ см. J. Carnandet [illegible]

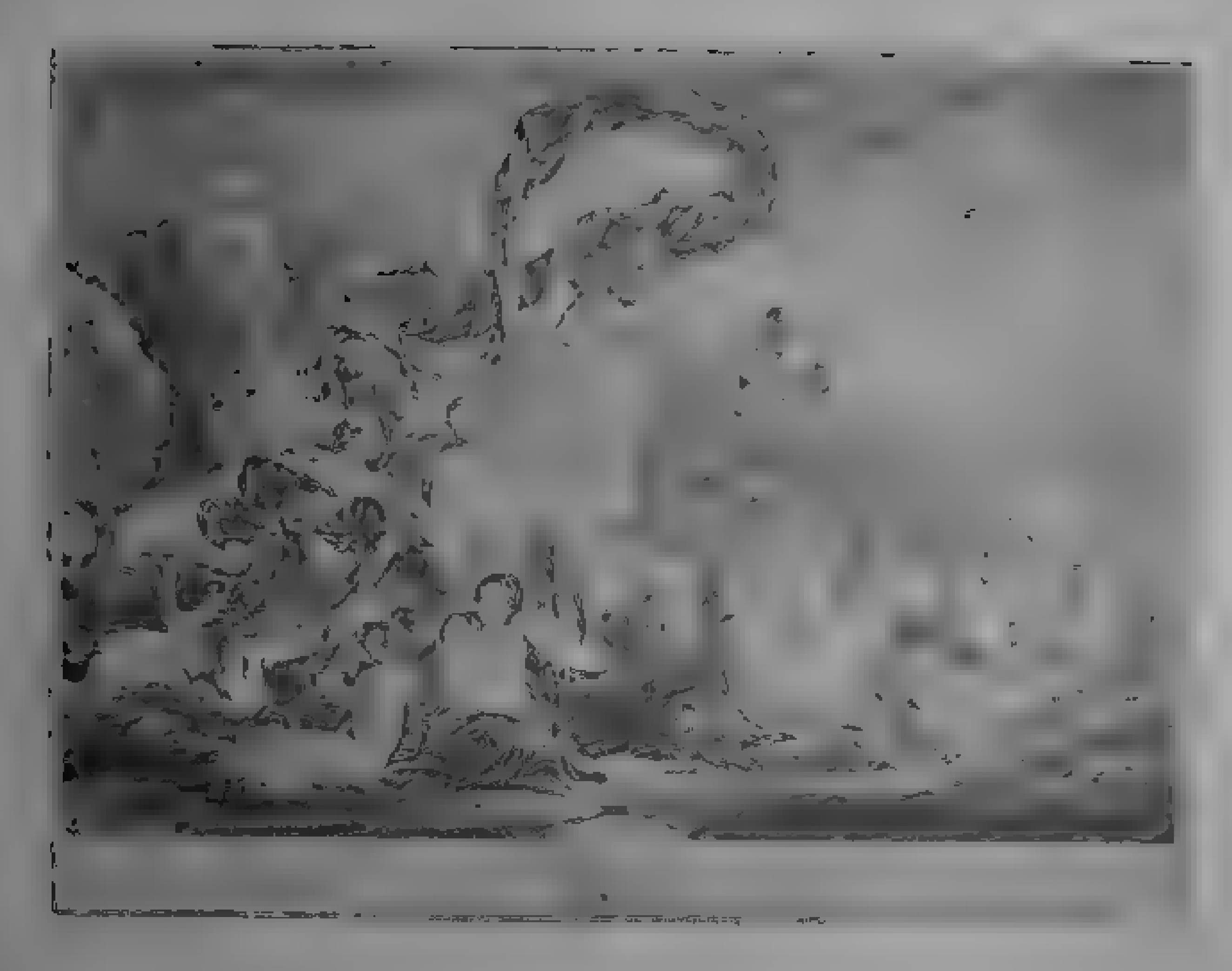
«неукоснительный» реализмъ которыхъ сближаетъ ихъ съ Шарденомъ. Оба принадлежатъ скорѣе къ разряду «amateurs», однако высокія качества ихъ произведеній ни въ чемъ не выдаютъ любителей и, напротивъ, свидѣтельствуютъ объ исключительныхъ дарованіяхъ и полныхъ художественныхъ знаніяхъ. Групповый портретъ Борегара[210], изображающій его семью, любующуюся написанной юнымъ художникомъ картиной, едва ли вообще не самая точная реалистическая картина всего XVIII вѣка. Акварели и офорты ліонскаго художника де Буасье[211] иногда суховаты, но среди всего шутливаго, чрезмѣрно граціознаго, почти исключительно посвященнаго «Амуру» творчества XVIII вѣка они производятъ все же пріятное впечатлѣніе своей простотой и здоровьемъ.



[illegible] Bernard [illegible], Paris, 1855; статью [illegible] въ «Archives [illegible]» XI (1851—52), стр. 20; [illegible], Paris, 1888, стр. 34; [illegible], Paris, 1884 [illegible] 1901].

210 Борегаръ [illegible] 1752—1824 [illegible] de l'Art ancien et moderne», октябрь, 1901, 259.

[illegible] 1736—1804, [illegible] de Conservatoire des arts [illegible] suivi du Catalogue de son oeuvres, Lyon, 18[illegible]; [illegible], Paris, 1878; «Boissieu» въ «Magasin Pittoresque», 1853, стр. 27.



Ф. Буше. Тріумфъ Галатеи. Гравюра Муатта съ картины въ Стокгольмскомъ музеѣ

характеръ чего-то пышнаго и пляшущаго. При этомъ съ несравненно меньшимъ успѣхомъ ему удается сообщать своимъ композиціямъ теплую солнечную тональность Рубенса, и, несмотря на исключительную виртуозность мастера, не очень вѣришь тому, чтобы подъ эпидермой его фигуръ струилась горячая, живая кровь.

То обстоятельство, что французы, вообще склонные обходиться безъ посторонней помощи, сочли нужнымъ выписать для крупнѣйшей живописной работы времени регентства — для плафона въ залѣ банка, учрежденнаго Ло, — венеціанца Пеллегрини, означаетъ назрѣвшую потребность въ обновленномъ въ лучахъ колоризма офиціальномъ искусствѣ. Вполнѣ естественно послѣ этого, что Лемуанъ, какъ только ему удалось обратить на себя вниманіе общества, быстро занялъ первенствующее мѣсто среди художниковъ, тѣмъ болѣе, что по-видимому монументальные декораторы Франціи — Жувене, Куапель и Лафоссъ — были къ этому моменту уже въ могилѣ.[216] Къ Лемуану не

[illegible] спеціализировался на батальныхъ [illegible] ями, у владѣвшаго Куапеля не хватало размаха

замедлили примкнуть и художники, отвѣчавшіе той же потребности и выросшіе въ однородныхъ съ Лемуаномъ идеалахъ. Среди этихъ «лемуанистовъ» мы находимъ и его ученика, его геніальнаго наслѣдника Буше, сумѣвшаго развернуться въ необычайную ширь и захватить пространную область темъ и задачъ [217].

Для массы XVIII вѣкъ все еще представляется кульминаціоннымъ пунктомъ порочности, безнравственности ancien regime'а, неминуемо приведшихъ къ грозѣ революціи. На самомъ дѣлѣ такое обобщеніе страдаетъ односторонностью. Не надо забывать, что, вѣдь, XVIII вѣкъ породилъ не только Людовика XV, маркиза де-Садъ, Кребильона-сына, не только видѣлъ крайнюю продажность и произволъ, не только былъ тѣмъ фривольнымъ временемъ, которому оставалось лишь какое-то «кокетничаніе передъ лицомъ рока», выразившееся въ фразѣ «après nous le déluge». Тотъ же XVIII вѣкъ родилъ и самыя воды потопа, освѣжившаго лицо земли и явился лабораторіей, выработавшей высокія и благородныя идеи, во имя которыхъ Франція выдержала борьбу съ мракобѣсіемъ цѣлаго міра. Считаемъ полезнымъ сдѣ-

Фр. Буше. Юпитеръ и Каллисто. Галлерея кн. Юсупова.

для всего, что выходило за предѣлы стѣнной картины [illegible] характерно между прочимъ, для послѣдняго, что онъ и свою серію «Донъ Кихотъ» скомпановалъ въ видѣ маленькихъ сценокъ, вставленныхъ въ [illegible] орнаментомъ обрамленія.

[217] [illegible] Буше, сынъ [illegible] художника «мастера живописи» [illegible] родился въ Парижѣ 29 сентября 1703 г. Сначала учится [illegible], за тѣмъ около 1720 г. поступаетъ къ Лемуану, у котораго, впрочемъ, остается всего три мѣсяца [illegible] у гравера Кара, для котораго онъ исполняетъ [illegible] рисунки [illegible]. Въ 1722 г. [illegible] Даніэль; въ 1723 г. получаетъ первую академическую премію за картину на библейскій сюжетъ, въ 1725 г. принимаетъ участіе на «Выставкѣ [illegible]». Съ 1726 г. Буше гравируетъ крѣпкой водкой рисунки Ватто для изданія Жюльена (всего на долю Буше выпало 125 офортовъ). Въ Италію художникъ отправляется лѣтомъ 1728 г., однако не въ качествѣ казеннаго пенсіонера, а на собственный [illegible] достигнувъ Рима, [illegible] стѣнахъ Королевской Академіи [illegible] Буше возвращается [illegible] были его картинами были [illegible] «Ринальдо», исполненная еще [illegible]



Фр. Буше. Отдыхъ на пути въ Египетъ. Императорскій Эрмитажъ

дать ту же оговорку и при наименованіи Буше «живописцемъ вѣка». Разумѣется онъ не менѣе характеренъ для двора Людовика XV, нежели Лебрёнъ для Людовика XIV. Но для вѣка, начавшагося съ Ватто, для вѣка, давшаго искусство Шардена, для вѣка, окончившагося на «спартанскомъ» искусствѣ Давида, Буше не можетъ казаться единственнымъ и полнымъ выразителемъ. Я являетс[illegible]

[illegible] 24 ноября 1731 г. [illegible] художникъ женится [illegible] набралъ своей [illegible]

[illegible] «Ринальдо и Армида» [illegible] въ Луврѣ). Къ тому же году [illegible] Версаля [illegible] 1736 годъ особенно богатъ изданіемъ гравюръ съ Буше; тогда выходятъ [illegible]



[illegible]

тишь нѣкоторыя стороны жизни своего времени, идеологъ одного класса общества, правда, того класса, который обладалъ властью и наибольшими матеріальными средствами.

Напрасно также принято ставить рядомъ Буше и Ватто. На самомъ дѣлѣ Ватто означаетъ въ извѣстномъ смыслѣ то же самое, что означаетъ литература Руссо, Геснера, англійскихъ «сентименталистовъ»: возвращеніе къ природѣ и раскрытіе глубинъ человѣческаго сердца. Напротивъ, Буше великій отрицатель «натуры» и сердца. Это художникъ, лгавшій безпрерывно всю свою жизнь и сумѣвшій эту ложь облечь въ столь обольстительную форму, что и до сихъ поръ обаяніе его искусства вовсе не утратилось. Буше, которому Жюльенъ поручилъ большую часть гравюръ съ рисунковъ Ватто для монументальнаго изданія, посвященнаго памяти друга, кое-чѣмъ обязанъ и Ватто. Благодаря своему предшественнику, онъ не [illegible] «оперы» и [illegible] царетворцевъ [illegible] обратить свое вн-

изъ самыхъ блестящихъ серій его декоративныхъ композицій первыя «Пастурали» и «Амуры» [illegible] «Вакусъ и Аріадна», «Помона [illegible] и Амуръ», «[illegible] [illegible] уже широкой [illegible] Академіи. Въ [illegible]

ставляет [illegible] Въ 1765 [illegible] гольянами музея. Въ 1765 [illegible]



маніе на окружающее, на бытъ простыхъ людей, на парижскую улицу. Но [illegible] какъ [illegible] это «изученіе жизни» у Буше! Куда дѣвались вся острота вниманія, вся непосредственность, вся влюбленность въ правду, все то [illegible] что [illegible] оболочкой [illegible] составляетъ самую суть искусства Ватто. И какимъ извращеннымъ тоне, какимъ профанаторомъ и [illegible] представляется Буше всякій разъ [illegible] гдѣ онъ [illegible] «слѣдуетъ за своимъ предшественникомъ», гдѣ онъ рисуетъ деревню, природу и дѣтей. Съ теченіемъ времени забылъ Буше и завѣты голландцевъ съ спокойнымъ, благородно правдивымъ искусствомъ которыхъ онъ, вѣроятно, также познакомился черезъ Ватто. Зато, побывавъ въ Италіи, ему удалось [illegible]

луврская «Діана», въ 1743 г. — луврская «Пастораль». Съ 1742 г. Буше получаетъ королевскую пенсію въ размѣрѣ 200 фр., увеличенную въ 1754 г. до 600 фр. Съ 1751 г. въ «Салонѣ» начинаютъ появляться рисунки Буше [illegible] пользоваться [illegible] доступными. Въ томъ же 1751 г. [illegible] универсальность [illegible] находитъ себѣ характеристику въ словахъ «Перечня лучшихъ живописцевъ» [illegible] въ этомъ спискѣ онъ значится живущимъ на улицѣ [illegible] rue des deux Écus, и о немъ говорятъ: excellent [illegible] изображаются просто жанровые сюжеты, въ родѣ, напр., стокгольмскаго «Завтрака» 1739 г. [illegible] de Watteau [illegible] excellent [illegible] les petits sujets galants et de mode». Съ 1742 по 1748 г. Б. работаетъ для Оперы, изготовляетъ эскизы декорацій и костюмовъ для «Les [illegible] galantes» (1743 г.), для «Persée» (1746 г.) и для «Athys» (1747 г.). Увлекаясь онъ участвуетъ въ театральныхъ постановкахъ и позже — въ 1750-хъ годахъ — работаетъ для театра своего друга [illegible] на [illegible] Лаврентія и [illegible] домашнихъ спектаклей маркизы Помпадуръ. Въ 1760-хъ годахъ работа для Оперы возобновилась. Въ 1747 г. мастеръ принимаетъ участіе въ конкурсѣ, устроенномъ [illegible] de [illegible] Турненъ [illegible] для Помпадуръ и пишетъ свое «Похищеніе Европы». Съ этого же года замѣчается постепенное обостреніе критики по отношенію къ художнику, который, нисколько не смущаясь, продолжаетъ писать, какъ писалъ. Въ 1748—1749 гг. онъ создаетъ картины для [illegible] для [illegible] и рядъ картинъ для двора. Въ 1750 г. Б. выставляетъ свое «Поклоненіе пастуховъ» для домашней церкви маркизы-фаворитки въ замкѣ Бельвю. Въ 1752 г. мастеръ получаетъ, благодаря покровительству новаго директора [illegible] Мариньи, пенсію [illegible] 1000 [illegible] а въ 1752 г. онъ поселяется въ казенномъ помѣщеніи въ Луврѣ [illegible] III [illegible] Въ 1754 г. Б. занятъ работами для Фонтенбло [illegible] du Conseil»). Въ 1753 г. онъ празднуетъ свой [illegible] [illegible] картинъ [illegible] Восходъ [illegible] и Закатъ [illegible] въ Лондонскомъ музеѣ W[illegible] 17[illegible] г. мастеръ занятъ работами для мануфактуры Гобеленовъ, изготовившей по его картонамъ [illegible] экземпляры въ Луврѣ [illegible] въ [illegible]

17[illegible] г. — по смерти Удри — онъ назначается [illegible] инспекторомъ мануфактуры. Въ 1762 [illegible] начинаетъ страдать болѣзнью, отъ которой [illegible] скончался и съ этого времени въ творчествѣ мастера замѣчается опредѣленный упадокъ [illegible] [illegible] Въ 1761 г. Буше [illegible] ректоромъ Академіи; 8 [illegible] 1765 г., по смерти К[illegible] [illegible] живописецъ короля и въ качествѣ [illegible] нуждаетъ [illegible] отъ [illegible] вкуса [illegible] нами». Послѣдніе годы мастеръ занятъ снова [illegible] постановокъ въ Оперѣ [illegible] 1764 г., «[illegible]» 1765 г., «Sylvie» 1766 г., «Ti[illegible] et l'Aurore» 1768 г.). Въ послѣдній разъ Б. участвуетъ на выставкѣ «Салона» 1769 г., куда ставитъ картину «во вкусѣ Кастильоне». Застигнутый смертью художникъ въ своей мастерской, во время работы надъ картиной [illegible] 30 мая 1770 г. Распродажа [illegible] коллекціи Буше дала, несмотря на [illegible] [illegible] цѣны за [illegible] предметы [illegible] сумму для того времени цифру въ 118 000 фр. [illegible] Кромѣ этого наслѣдства, вдова продолжала получать пенсію въ 1200 [illegible] смерти своей дочери казенной квартирой въ Луврѣ. — Буше представленъ во всѣхъ большихъ музеяхъ [illegible] его произведеніями — Лувръ, «Музей Уоллеса» въ Лондонѣ и Стокгольмъ [illegible] Эрмитажъ содержитъ четыре картины мастера [illegible] — пейзажи [illegible] незаконченный плафонъ. [illegible] украшаетъ музей Академіи Художествъ [illegible] — въ собраніи [illegible] 1770 г. [illegible] И. И. [illegible] рядъ болѣе значительныхъ произведеній находится въ галлереѣ [illegible] Ф. Ф. [illegible] литературы о Б. укажемъ на: «Nécrologe des hommes célèbres. Éloge de M. Boucher», Paris, 1770; Ed. et J. de Goncourt «L'art du XVIII s.», изд. 1881 г. и популярное — Paris, 1909, I, стр. 19[illegible] 311; André Michel «F. B.» въ серіи «Les Artistes [illegible] 1886 [illegible] изд. 1907 г.; P. Mantz, op. cit. J. Guiffrey [illegible] въ «Revue de l'Art [illegible] 1899, стр. [illegible] Paris, 1885 [illegible] Paris, 1905; отдѣльный номеръ въ «The Connoisseur» за 1908 г., Pierre de Nolhac [illegible] B. de la [illegible] Wallace» въ «Les Arts», 190[illegible] № 12; Maurice Vaucaire «[illegible] tapisseries de Beauvais sur les cartons de [illegible] [illegible] de B.» тамъ же, 1903, № 2[illegible] Noble Pastorale» тамъ же, 1903, № 18.

не только провѣрить на оригиналахъ Корреджо, Пармеджанино и нѣкоторыхъ болонцевъ то, что онъ уже зналъ по творчеству Лемуана, но и занимался [illegible] у Фети, у Кастильоне, у Тьеполо (особенно у двухъ послѣднихъ), [illegible] посредствомъ которыхъ они придавали величайшія чары [illegible] искусства.[37] Въ мифологическихъ картинахъ Буше прозвучали далекіе [illegible] переливы того игриваго смѣха, которымъ засмѣялся [illegible] викъ, населившій куполъ Пармскаго собора цѣлымъ полчищемъ [illegible] и куртизанокъ, и который продолжаетъ доноситься изъ лучезарныхъ [illegible] венеціанскаго Феба. Въ своемъ же отношеніи къ деревнѣ, къ [illegible] Буше — наслѣдникъ Кастильоне, прибавившій однако къ [illegible] ему отъ своего предка, «цѣлое море лжи».

Въ чемъ же кроется до сихъ поръ неувядаемый «шармъ» этого «живописнаго развратника» — развратника не только по сюжетамъ, но по всему своему отношенію къ жизни, къ людямъ? Многое, разумѣется, прельщаетъ въ Буше [illegible] въ силу его изумительнаго дара декоративности.[38] Это подъ его вліяніемъ формы рококо сдѣлались такими плавными, ласковыми, манящими; это онъ создалъ тѣ серіи «гобеленовъ» и «бовэ», которыя на стѣнахъ дворцовъ [illegible] ровываютъ, какъ вкрадчивые усыпляющіе духи, какъ журчаніе остроумнѣйшей свѣтской causerie, какъ роскошный и все же не пресыщающій [illegible] скавно-гастрономическій обѣдъ. Буше умѣетъ каждому своему произведенію придать характеръ стѣнного украшенія, и даже до сихъ поръ, несмотря на цѣлый вѣкъ гнуснаго опошленія его искусства, любая подлинная картина мастера или любой его подлинный рисунокъ даютъ неисчерпаемое удовольствіе именно бѣгомъ и сплетеніемъ линій, пикантнымъ расположеніемъ условныхъ и «пльнительно-уступчивыхъ» красокъ.

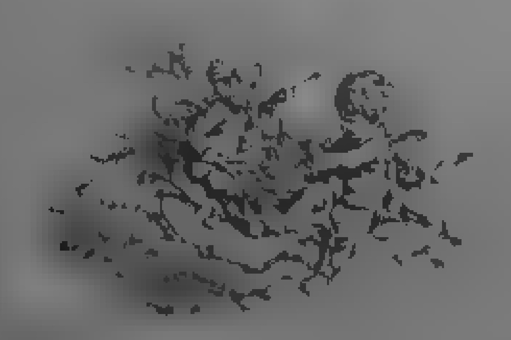
Но не только великъ Буше какъ декораторъ; этотъ плодовитѣйшій, запоемъ работавшій художникъ прельщаетъ насъ, какъ одно изъ самыхъ яркихъ выраженій живописнаго темперамента. «N'est pas Boucher qui veut», сказалъ про него суровый классикъ Давидъ, говорившій это по собственному опыту (ибо въ юности Давидъ пробовалъ работать во вкусѣ своего учителя и, однако, это ему не удалось). Дѣйствительно, [illegible] назвать рядомъ съ Буше

[37] [illegible] Кастильоне у Буше выразилось въ рядѣ картинъ, открывшихъ значительную по [illegible] Салона, какъ подражаніе манерѣ итальянскаго художника. Самая «перегрузка» [illegible] ными аксессуарными деталями — то, что [illegible] называть «хламомъ» [illegible] непередаваемое выраженіе [illegible] свое начало отъ Кастильоне. [illegible] мѣромъ картинъ во вкусѣ Бенедетто является эрмитажевая «Отдыхъ въ Египетствѣ» Буше. На отличное знакомство французскаго мастера [illegible] Тьеполо, бывшаго на семь лѣтъ старше Буше, указываетъ свѣдѣніе, содержащееся въ каталогѣ распродажи коллекціи Буше, согласно которому въ собраніи художника находились многочисленные рисунки великаго венеціанца.

[38] Мы готовы признать, что наименѣе развратенъ Буше въ опредѣленно «развратныхъ» сюжетахъ. Тяжелое преступленіе передъ искусствомъ совершили американцы, [illegible] ческія картины мастера, попавшія въ нихъ [illegible] таможню изъ Европы. Въ этихъ картинахъ, [illegible] извѣстныхъ намъ по фотографіямъ, жила настоящая [illegible] просто и искренно [illegible] великолѣпнымъ полотнамъ подходить и «Омфала» [illegible] альковныхъ пере[illegible] [illegible] такого [illegible]

если только брать въ соображенiе его фурію, его бравуру, [illegible] паемый потокъ его живописи и [illegible] и хотя бы [illegible] неутомимость его мускульной силы? Развѣ только [illegible] какъ Тинторетто, Рубенса или Тьеполо. При этомъ каждый изъ тысячи [illegible], изъ десятковъ тысячъ рисунковъ мастера носитъ тотъ же [illegible] живо[illegible] [illegible] и [illegible]. Разумѣется, [illegible] къ нему [illegible] съ той же мѣркой, съ которой мы подходимъ къ художникамъ [illegible] эпохъ, или къ [illegible] или [illegible] къ Фра [illegible]. У Буше [illegible] красочности, ни жаркаго мазка. Въ немъ нѣтъ [illegible]. Но зато что за прелестная игра его [illegible], что за [illegible], какой это фейерверкъ блестательнаго остроумія и находчивости!

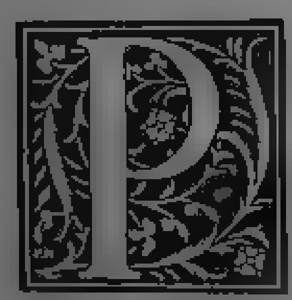
И именно потому, что Буше такъ [illegible] лжетъ отъ всего сердца, лжетъ [illegible] его [illegible] охотнѣе даже, нежели его [illegible] стильоне. Уже [illegible] Буше въ [illegible] обликомъ напоминаетъ тѣхъ [illegible] вралей, которые такъ просто и привычно, такъ изящно и [illegible] живо и плѣнительно несутъ всякую околесицу [illegible] для себя оказываешься подъ ихъ обаяніемъ. Такіе люди [illegible] величайшую опасность для общества. Нѣтъ добродѣтели, которая, разъ прислушавшись къ нимъ, не пошатнулась бы на своихъ устояхъ, [illegible] вѣрности, которая не почувствовала бы при нихъ [illegible] и безнаказанность обмана. И все же всякое упадочное общество терпитъ этихъ [illegible]ныхъ бѣсовъ, мало того, любитъ и лелѣетъ ихъ, — вѣроятно, любитъ и лелѣетъ потому, что въ упадочномъ обществѣ слишкомъ у всѣхъ много досужаго времени, что исчезаетъ въ немъ вѣра въ важность чего-либо болѣе строгаго и оправдывающаго наше существованіе [220].



[illegible]

Ж. Б. Пьеръ. Леда. Гравюра Делоно.

XVIII



РЯДОМЪ и вокругъ Лемуана и Буше работала во Франціи первыхъ двухъ третей XVIII вѣка многочисленная плеяда искусныхъ художниковъ, распредѣляющаяся на рядъ поколѣній и являющая смѣну фазисовъ, черезъ которые прошелъ общественный вкусъ послѣднихъ десятилѣтій ancien régime'а, прежде чѣмъ, предвѣщая политическую революцію, искусство измѣнилось радикальнымъ образомъ подъ вліяніемъ классицизма.

Часть этихъ художниковъ находилась подъ непосредственнымъ вліяніемъ двухъ главныхъ свѣтилъ французскаго рококо, другихъ слѣдуетъ разсматривать какъ независимыя отъ Буше и Лемуана порожденія тѣхъ же культурныхъ условій, которыя создали чарующую ложь «Апоѳеоза Геркулеса» и «Тріумфа Галатеи». Можно однако раздѣлить всю эту массу наиболѣе видныхъ въ свое время художниковъ на группы сообразно съ близостью ихъ [illegible] При такомъ дѣленіи мы усмотримъ сходство [illegible]



Ж. Ресту. Прощаніе Гектора съ Андромахой. Гравюра Левассера.

съ Лемуаномъ и близость между представителями «второго возраста» и Буше. Далѣе идетъ «поколѣніе Фрагонара и Греза», а замыкаютъ рядъ художники по духу все еще однородные съ названными мастерами, но во внѣшнихъ формахъ уже отражающіе вліянія новыхъ художественныхъ ученій [23].

Имѣются и общія всѣмъ группамъ черты, таковы: стремленіе къ граціи, къ впечатлѣнію чего-то легкаго, непринужденнаго, нервнаго. Эти черты даже присущи такимъ мастерамъ, какъ Донсель и Дезэ, несмотря на ихъ притязанія на возвышенную строгость стиля, при чемъ какъ разъ эти черты, помимо ихъ воли, составляютъ въ настоящее время главную прелесть ихъ

23) Не должно удивляться, что мы пропускаемъ сейчасъ такія громкія имена, какъ Натье, [illegible] Верне, [illegible] Друэ, Вестье, г-жа Лабиль-Гаръ, Халь, Перроно, Токаръ и Поттье-Мадлинъ. Къ всѣмъ этимъ мастерамъ мы еще разсчитываемъ вернуться въ главѣ о исторіи портрета. Что же касается художниковъ [illegible] къ классицизму или [illegible] поэтому, что мы предпочитаемъ [illegible] говорить въ связи съ [illegible] открываются «искусство XIX» [illegible] искусства новаго времени. О пейзажистахъ и жанристахъ мы говоримъ [illegible] главѣ [illegible]

и къ [illegible] Кромѣ того, всѣ группы сходятся на пріемахъ [illegible] Даже откровенные маньеристы, даже эклектики академіи XVIII вѣка, все же постоянно учатся непосредственно по живой натурѣ [illegible] которая лишь медленно и постепенно съ 1750-хъ годовъ начинаетъ пріобрѣтать доминирующее значеніе въ художественной культурѣ. Исканія жизни бьются не только у Натуара и у Пьера, но даже у [illegible] Реста, у Дюмона «Римлянина», а въ «покойницкой» Фрагонара [illegible] даже почти чрезмѣрной. Наконецъ, характернымъ художникамъ XVIII вѣка присуще тонкое чувство декоративныхъ задачъ. Всѣ они дивные «убранщики» и тѣ, которые были призваны къ украшенію стѣнъ, и тѣ, которые [illegible] себя орнаментаціи книги. Ничего подобнаго изобрѣтательности французскаго [illegible] въ стѣнописи и въ графикѣ не найти на всемъ протяженіи исторіи искусства.

Наименѣе ярка и свободна старшая группа «Сверстники Лемуана и Буше». [illegible] этихъ двухъ самыхъ яркихъ и «беззастѣнчивыхъ» художниковъ Франціи скорѣе робко заражаются отъ нихъ тѣми пріемами, которые въ послѣдующій періодъ уже являются «общимъ мѣстомъ» [222]. Извѣстная сдержанность и въ связи съ ней скука присущи какъ не особенно даровитымъ Лами, Коллену де Вермонъ, Буазо или Дюмону [223], такъ и болѣе гибкимъ талантамъ Натуару [224], старшему Ресту [225], Тремольеру [226], Жану Батисту Ванлоо [22[illegible]]

---

222 «Сверстниками» Лемуана и Буше являются также Ланкрé, Патаръ и другіе мастера, зачисленные нами въ «группу Ватто», а также вполнѣ самостоятельные и пользовавшіеся, въ свою очередь, большимъ вліяніемъ: де-Труа, Сюблейра и Шарденъ.

223 Charles Lamy родился въ Мортанѣ въ 1689 г.; академикъ — въ 1735 г.; принимаетъ участіе на выставкахъ «Юношества» 1734 г. и «Салона» съ 1737-го года. Умеръ Л. 2 апрѣля 1743 г. Судить объ искусствѣ мастера можно по картинѣ въ музеѣ Тура «Успеніе Богородицы». — Hyacinthe Collin de Vermont родился въ Версалѣ 19 января 1693 г.; крестникъ Риго, братъ Co[illegible] de Blamont — суперинтенданта королевской музыки; ученикъ Жувене, академикъ — въ 1725 г. за картину «Рожденіе Вакха» (музей въ Турѣ); адъюнктъ-профессоръ — въ 1740 г., профессоръ — въ 1740 г., адъюнктъ-ректоръ — въ 1751 г. Умеръ К. 16 февраля 1761 г. въ Парижѣ. Главнымъ произведеніемъ мастера была «Исторія Кира» въ 13 картинахъ, выставленныхъ въ 1751 г. [illegible] историческихъ и церковныхъ картинъ мастеръ писалъ и портреты. Въ Лонскомъ музеѣ имѣется [illegible] Екатерины [illegible] родился въ Парижѣ въ 1[illegible] [illegible] академикъ — въ [illegible] за картину [illegible] музей въ Турѣ [illegible] Рима [illegible] семьи. Умеръ 9 марта [illegible] въ Парижѣ [illegible] картины [illegible] Извѣстный скульпторъ [illegible] помъ Антуана. — Jean Dumont «le Romain», сынъ скульптора Пьера Д., родился въ Парижѣ въ 1701 г.; ученикъ Ант. Лебеля; свое прозвище «Римлянинъ» онъ получилъ благодаря тому, что, согласно преданію, юношей отправился пѣшкомъ въ Римъ. Академикъ — въ 1728 г.; адъюнктъ-профессоръ — въ 1733 г.; профессоръ — въ 1736 г., адъюнктъ-ректоръ — въ 1748 г.; ректоръ — въ 1752 г.; почетный директоръ Академіи — въ 1763 г.; ексъ-канцлеръ — въ 1768 г. Умеръ мастеръ 17 февраля 1781 г. въ Парижѣ. — Картины Д. сохраняются въ Луврѣ (интереснѣйшій групповый портретъ «Семья кормилицы Людовика XV») и въ музеѣ Безансона. Гравировали съ Дюмона Данзель и Долле.

224 Charles-Joseph Natoire, сынъ живописца, уроженца Манта, переселившагося на югъ Франціи, родился въ Нимѣ 3 марта 1700 г. Ученикъ своего отца и Парижской Академіи, гдѣ его наставниками были Галлошъ и Лемуанъ. Первую премію и право на заграничную поѣздку Н. получаетъ въ 1721 г. за «Жертву Маноя»; въ Римѣ художникъ удостаивается первой преміи отъ Академіи [illegible] на родину Н. избранъ [illegible] въ 172[illegible] г., профессоромъ въ 1737 г. Первое время Н. выставляетъ [illegible] «Юношества», затѣмъ — по [illegible] въ 1737 г. въ «Салонѣ» [illegible] выставкахъ. Съ 1741 г. онъ занятъ для двора. Между прочимъ, въ 1742 г. появляется его «Донъ-Кихотъ», раздѣтый фрейлинами герцогини», въ 1743 г. — рядъ мифологическихъ картинъ для Марли, въ [illegible] «Торжество [illegible]» [illegible] Орлеанъ» и картины для Королевской библіотеки въ 1746 г. — картины съ сюжет



Фр. Дойенъ. Смерть Виргиніи. Эскизъ. Лувръ. Парижъ.

Лемуанъ и особенно Буше — поистинѣ «геніи» этой эпохи, этого искусства. Но далеко не имъ однимъ принадлежатъ всѣ тѣ нарядныя пасторали и раздѣтые Олимпы, въ которыхъ выливались эротическія мечты времени, совершенно заслонившія всякіе другіе идеалы. Сейчасъ любую картину «во вкусѣ Буше» крестятъ его именемъ, а, между тѣмъ, сколько среди всей массы

в. Л. удостоенъ первой преміи Парижской Академіи, однако, воспользоваться правомъ на итальянскую поѣздку ему удается лишь въ 1727 г. Снова попадаетъ онъ въ Римъ въ сопровожденіи своихъ двухъ племянниковъ Louis и François. Въ Римѣ Карлъ пишетъ плафонъ въ San Isidoro и картины для тарасконскаго монастыря кордельеровъ, обратившія на себя вниманіе кардинала Полиньяка и герцога д'Антэнскаго, завѣдывавшаго всѣми художественными работами при французскомъ дворѣ. По возвращеніи въ Парижъ (въ 1734 г.) К. в. Л. проходитъ всѣ ступени художественной іерархіи [illegible] — въ 1736 г. профессоръ — въ 1737 г., директоръ школы «des Élèves protégés» — въ 1749 г., адъюнктъ-ректоръ — въ 1752 г., ректоръ — въ 1754 г.; «первый живописецъ короля» — въ 1762 г., директоръ Академіи — въ 1763 г. Въ 1764 г. ему поручена роспись капеллы св. Григорія въ «Инвалидахъ», однако, смерть отъ апоплексическаго удара, 15 іюля 1765 г., прерываетъ начатую работу. Въ настоящее время [illegible] К. в. Л. разбросаны по музеямъ Версаля и [illegible] и музеямъ Лувра «Привалъ охотниковъ» 1737 г., «Аполлонъ и Марсій» 1747 г. [illegible] [illegible] Амiенa, Охоты», Анжера, Бордо, Камбрэ, Дижона, Марселя, Нанси, Руана, Орлеана, Берлина и Турина. Въ Эрмитажѣ мы находимъ кисти мастера большую [illegible] картину «Купальни Венеры» [illegible] два пандана — «Концертъ» и «Чтеніе», другіе два пандана — «Юнона» и «Діана», слабое подражаніе Тинторетто — «Персей и Андромеда», эскизъ къ росписи «Инвалидовъ» и мужественный автопортретъ 1762 г. Въ Академическомъ музеѣ «историческая» живопись К. ванъ Лоо представлена болѣе выгодно большой картиной послѣдняго года его жизни «Сусанна и Старцы» и эскизомъ плафона. Въ Павловскѣ имѣется его популярный «Прицѣлившійся амуръ». У Б. П. Олива отличный портретъ аббата Прево. Съ К. в. Л. гравировали Дэлласъ, Л. Каръ, Балешу, Миже, Клауберъ, Дюпюи, Авриль, Боварлэ, Леба, Флипаръ, Равенэ, Симоно, Демартъ, Древэ. [illegible] «Vie de C. v. Loo», Paris, [illegible]; Fontaine «Eloge de M. C. V.» въ «Necrologe» 1766 г.; A. Houssaye «Les V. L.» въ «Revue des deux Mondes», 1 авг. 1842 г.; Ch. Ginoux «Liste chronologique des peintres du nom de van Loo (1585—1785)» въ «Nouvelles Archives franç.», 1890, стр. 257; Alexandre [illegible] въ «Archivio storico dell'arte», 1893, стр. 333; F. Basan «Catalogue de la vente C. v. L.», Paris, 1765.

23 Нельзя здѣсь не упомянуть о личной симпатичности художника, доставившей ему массу друзей во всѣхъ кругахъ общества. Карлъ Ванлоо былъ необычайно щедръ по отношенію къ товарищамъ, дѣлалъ, несмотря на скромныя средства, массу добра, радъ былъ всякому служить совѣтомъ — и зналъ мастеръ, несомнѣнно, очень много. Къ [illegible] частности, эта симпатичность [illegible] себѣ

произведений «живописнаго рококо» принадлежитъ [illegible] знаменитымъ [illegible] товарищамъ и сколько еще художникамъ никогда даже не бывшимъ въ Франціи [230]. Еще болѣе другихъ посчастливилось гостившему въ Россіи Лагрене-Старшему, звучная фамилія котораго запоминается съ особенной [illegible]костью [231]. Но кто въ наше время хотя бы слышалъ только о [illegible], о Пьерѣ, о Шалѣ, объ Аллегрѣ, между тѣмъ, первый былъ очень своеобразнымъ и интереснымъ художникомъ [232], второй — самымъ, послѣ Буше, [illegible] блестящимъ изъ живописцевъ-царедворцевъ [illegible]. Мишель Анжъ Шаль [234] [illegible]

выраженіе и въ нѣкоторыхъ его произведеніяхъ. Такъ бытовая сцена въ Луврѣ «Привалъ на охотѣ» представляетъ собой, если не блестящую, то очень цѣнную въ своей правдивости иллюстрацію великосвѣтскихъ нравовъ того времени. [illegible] также [illegible] и даже [illegible] портреты [illegible] великолѣпный автопортретъ въ Эрмитажѣ.

Неоднократно намъ случалось встрѣтить въ коллекціяхъ и музеяхъ картины «во вкусѣ Буше», носившія его собственное имя, тогда какъ совершенно явно сквозило въ нихъ авторство другихъ, несправедливо забытыхъ мастеровъ. Профаны склонны принимать за произведенія Буше и картины итальянцевъ: Пеллегрини, Балестры, Валеріано, [illegible], Стефано Торелли и [illegible] Маульбертша, Дитриха, Грана, Трогера, Цяка Во вкусѣ Буше писали въ первую половину XVIII в. и въ Голландіи, и въ Англіи, и даже въ Россіи.

[231] Louis Jean François Lagrenée-Старшій родился въ Парижѣ 30 декабря 1724 г.; ученикъ Карла Ванлоо, получилъ первую академическую награду въ 1749 г. за картину «Іосифъ, объясняющій сны» [illegible] римскихъ побывки Л. вернулся въ 1753 г.; «назначенный» — въ [illegible] г. въ [illegible] академикъ, въ 1758 г. — адъюнктъ-профессоръ, въ 1760 г. приглашенъ Шуваловымъ въ петербургскую Академію Художествъ (однако, уже въ 1763 г. вернулся на родину); въ 1762 г. — профессоръ Парижской Академіи, въ 1781 г. — адъюнктъ-ректоръ, но въ томъ же году назначается директоромъ Римской Академіи; по возвращеніи въ Парижъ онъ въ 1785 г. достигаетъ положенія ректора. Въ 1804 г. Л. награжденъ орденомъ почетнаго легіона. Умеръ мастеръ 19 іюля 1805 г. въ Парижѣ. Съ 1755-го по 1798 г. участвовалъ въ «Салонахъ». [illegible] картины Лагрене-Старшаго украшаютъ музеи Лувра («Похищеніе Деяниры» и «Правосудіе и Милость»), Анжера («Семья Дарія» и «Меркурій поручаетъ Вакха нимфамъ» [illegible]), [illegible] («[illegible] искусства»), [illegible] («[illegible] индійскаго вождя»), Дуэ («Портретъ Елизаветы Петровны»; въ церкви S. Pierre того же города двѣ религіозныя картины мастера), Марселя («Амуръ и грація», [illegible] въ [illegible]) и т. д. Въ Эрмитажѣ Л. отсутствуетъ, зато въ Академическомъ музеѣ мастеръ представленъ четырьмя картинами: [illegible], «[illegible] римлянина», «Судъ Париса» 1758 г. и «Елизавета Петровна — покровительница искусствъ» 1761 г.), къ сожалѣнію, не дающими вполнѣ высокаго представленія о Лагрене, какъ композиторѣ и техникѣ. Хорошій автопортретъ Л. въ собраніи [illegible] [illegible] la Vertè» (аукціонъ 14 января 1785 г.); Renou «No-

tice nécrologique sur [illegible] [illegible] Лагрене [illegible] 282. — Упомянутый только что [illegible] grenée le Jeune» былъ ученикомъ своего брата. Он родился въ 1740 г. въ Парижѣ и умеръ тамъ же въ 1821 г. Долгое время состоялъ при Севрскомъ заводѣ. Произведенія младшаго Л. имѣются въ музеяхъ Лувра («Зима» 1775 г. — одинъ изъ плафоновъ «Галлереи Аполлона»), Анжера ([illegible] молока»), Шалона («Венера и Вулканъ»), [illegible]мара («Портретъ генерала Раппа»), [illegible] и т. д. — Спеціальностью сына Лагрене-Старшаго Anthelme François (1775 — 1832) были миніатюрные портреты въ видѣ камеевъ. Многіе образчики его искусства хранятся въ Эрмитажѣ, въ русскихъ дворцахъ и частныхъ собраніяхъ (въ Петербургъ художникъ прибылъ въ 1823 г.

[232] Charles François Hutin-Старшій родился въ Парижѣ 4 іюля 1715 г.; ученикъ Лемуана; получилъ первую награду въ 1735 году за картину «Ревекка и Елеазаръ»; въ Римѣ Гютенъ сталъ изучать, подъ руководствомъ Слодца, и ваяніе. Въ 1744 г. онъ «назначенный», въ 1747 г. — академикъ за статую «Харонъ» (нынѣ въ Луврѣ). Въ 1748 г. мастеръ переселяется въ Дрезденъ, гдѣ онъ пишетъ плафонъ въ придворной церкви; въ 1768 г. онъ директоръ Дрезденской Академіи. Умеръ мастеръ въ Дрезденѣ 29 іюля 1776 г. — Творчество Гютена извѣстно намъ по его собственнымъ гравюрамъ (иногда очень острымъ и реалистическимъ) и по картинамъ въ музеяхъ и дворцахъ Саксоніи и, кромѣ того, [illegible] въ Прадо. Съ [illegible]-го по [illegible] г. художникъ былъ занятъ рисунками съ картинъ Дрезденской галлереи, по которымъ затѣмъ гравировали Долле, Авелинъ и другіе лучшіе мастера времени.

[233] Jean Baptiste Marie Pierre родился въ Парижѣ въ 1713 г.; ученикъ Натуара и Деброва въ Парижской Академіи и де-Труа въ Римѣ, куда онъ былъ отправленъ за картину 1734 г. «Самсонъ и Далила». Съ 1741-го по 1770 г. Пьеръ получаетъ всѣ академическіе чины вплоть до директора [illegible] по смерти Бу[illegible] назначенъ первымъ живописцемъ короля [illegible] Умеръ мастеръ въ Парижѣ 15 мая [illegible] [illegible] выставлялъ съ 1741-го по [illegible] живописи, онъ занимался и гравюрой [illegible] лучшіе офорты художника [illegible] къ [illegible] Лафонтэна. [illegible] произведенія Пьера [illegible] Лувра, Марселя, Экса, [illegible] Парижа [illegible] картинки [illegible] Гра[illegible] вировали съ Пьера: Дюпюи, Лампереръ, Преносторъ, Шедель, Левакъ, Долле, Фессаръ, Демарто —



[illegible]

многоль архитектуры [illegible] роль [illegible] декоративных [illegible] [illegible] принадлежать [illegible] Лувръ и въ [illegible] могуть вмѣстѣ въ [illegible] заставить искать на нихъ подпись самого «peintre des Grâces».

[illegible] «le plafond de la Coupole de [illegible]» [illegible] «Aurore» [illegible] [illegible] архитекторъ и писатель, родился въ [illegible] 18 марта 1708 г. [illegible] [illegible]

[illegible] отправляется въ Италію, съ [illegible]

Не меньшій интересъ представляютъ для насъ художники «третьей» группы. Въ нихъ замѣчается болѣе опредѣленная эмансипація отъ формулъ вдохновителей и въ то же время искусство ихъ еще не подвержено расхолаживающему вліянію классицизма. Среди этой же группы мы находимъ самыхъ блестящихъ и темпераментныхъ художниковъ Франціи XVIII вѣка, настоящихъ живописцевъ Божьей милостью. Правда, эти мастера «круга Фрагонара и Греза» не отличаются прежней цѣльностью стиля, который придаетъ такую закругленность и гармонію всему художественному творчеству первой половины XVIII вѣка. Но зато искусство этихъ художниковъ болѣе разнообразно и, пожалуй, болѣе человѣчно. Даже въ «историческія машины» и въ церковныя картины Дуайена[237] и Дезэ[238] вложена искра подлиннаго вдохновенія, тогда какъ Габріэль де Сентъ Обэнъ или «Фрагонаръ» могутъ прямо служить примѣрами неустанной возбужденности и во многихъ отношеніяхъ являются предтечами «романтической экзальтаціи», «романтическаго вихря».

Рим. По возвращеніи онъ первое время занятъ живописью. Въ 1753 г. мастеръ выставляетъ «Адониса», въ 1759 г. — «Лукрецію», въ 1761 г. — «Клеопатру», извѣстныя намъ по гравюрамъ Мишеля и Арлекена Особенно же были отмѣчены критикой пейзажъ Шаля «Лѣсъ Весты» 1753 г. («исполненный настроенія почтеннаго уединенія и не лишенный прелести печали») и «Смерть Сократа» 1761 г. Въ 1753 г. Ш. удостоенъ званія «академика» за плафонъ въ залѣ засѣданій Академіи (бывшей въ Фонтенбло); въ 1758 г. мастеръ, заявившій себя рьянымъ поклонникомъ Пиранези, назначенъ профессоромъ перспективы; въ 1765 г. онъ «рисовальщикъ королевскаго кабинета»; въ 1770 г. — кавалеръ ордена св. Михаила. Умеръ Шаль въ Парижѣ 8 января 1778 г. — Женатъ былъ художникъ на дочери знаменитаго портретиста Наттье. — Кромѣ упомянутыхъ произведеній, Шалемъ были исполнены три плафона для Польши, плафонъ для генеральнаго контролера, картины для церквей St. Hypolite, des Feuillants, des peres de l'Oratoire, des religieuses de Longchamp въ Парижѣ и для церквей въ Ліонѣ и Орлеанѣ. Въ качествѣ архитектора Ш. отличался при устройствѣ придворныхъ празднествъ (одинъ изъ проектовъ его pompes funebres въ нашемъ собраніи). Изъ литературныхъ трудовъ Ш. особеннаго вниманія заслуживаетъ переводъ сочиненія Пиранези «Voyage en Italie» въ формѣ писемъ и «Observations sur le Vésuve». См. «Éloge historique de M. Challe» въ «Nécrologe» 1779 г., переизданный въ «Revue Universelle des Arts», XII, стр. 399, и Н. de Chennevières «M. A. Challe» въ «Gazette des [illegible]», 1882, I, стр. 505. — Скульпторъ Simon Challes приходился братомъ [illegible].

[238] Декоровкой (1756 — 1758) въ «греческомъ» вкусѣ одной изъ комнатъ въ домѣ мецената Лаживъ [illegible] (первый съ 1758 г.) профессоръ Петербургской Академіи [illegible] 19 марта [illegible] 19 марта 1759 г.), къ сожалѣнію, похищенный [illegible] и не успѣвшимъ [illegible] какихъ-либо работъ. Судя по каталогу его распро-

дажи [illegible] экземпляры этой описи въ [illegible] И. Иремича, мастеръ въ моментъ своего выѣзда изъ Парижа былъ уже зажиточнымъ человѣкомъ, обладавшимъ [illegible] всякихъ художественныхъ рѣдкостей. [illegible] Ле-Лоррена мы можемъ судить лишь по тремъ скорѣе посредственнымъ [illegible] «Амуры» въ пріемной залѣ Совѣта Имп. Академіи Художествъ, по иллюстраціямъ его къ баснямъ Лафонтэна и къ «Неистовому Роланду» и, наконецъ, по его гравированнымъ попыткамъ реконструкціи картинъ Полигнота, согласно описанію ихъ у Павзанія. Все въ цѣломъ, а также опыты Ле-Лоррена въ энкаустической техникѣ позволяютъ зачислить его въ ряды тѣхъ передовыхъ художниковъ, которые съ Вьеномъ во главѣ привели французское искусство постепенно къ торжеству классицизма. Въ свою очередь, призывъ Ле-Лоррена Шуваловымъ лишній разъ доказываетъ передовые взгляды нашего мецената на искусство. — Къ сожалѣнію, не болѣе посчастливилось нашей Академіи и съ другими крупными французскими мастерами: Лагрене, Дуайеномъ и Менажо, приглашенными въ качествѣ преподавателей. Нужно думать, что въ Россіи эти художники были окружены сѣтью докучливыхъ интригъ и тѣмъ плохо скрываемымъ недоброжелательствомъ, которое [illegible] свойственно русскимъ людямъ по отношенію къ иностранцамъ. Лагрене не вытерпѣлъ кошмарной обстановки и черезъ два года бѣжалъ. Дуайенъ и Менажо остались, но творческія силы этихъ темпераментныхъ мастеровъ оказались до странности [illegible]

[illegible] Алле (1653 — 17[illegible]) [illegible] получилъ 1-ую академическую награду въ [illegible] академической іерархіи вплоть до ректора. [illegible] состоялъ казначеемъ Академіи, и [illegible] Михаила [illegible] реорганизацію «Римской Академіи», которой [illegible] въ томъ назначенъ ея ректоромъ, 5 [illegible] г.

Всего менѣе отрадно искусство [illegible] въ исторіи [illegible] примыкали къ послѣдние [illegible] Мюро и Грезъ. [illegible] этихъ художниковъ [illegible] [illegible] компромиссъ [illegible] стараніе влить старое вино въ новые мѣхи. Но и [illegible] масса [illegible] виртуозовъ, а всѣ вмѣстѣ они [illegible] своего времени — этого кануна революціи. Это, во всякомъ случаѣ [illegible] тельные знатоки монденной элегантности тѣхъ странныхъ дней, въ которые необычайная утонченность и [illegible] ніемъ къ соціальному обновленію.

Если бы мы захотѣли остановиться на [illegible] XVIII вѣка, то пришлось бы [illegible] чества и разсказами объ ихъ [illegible] до нашихъ дней памятники, несмотря на [illegible] все еще безчисленны, а научная литература [illegible] этого прошлаго насчитываетъ сотни изслѣдованій. Но [illegible] вниманія главныя изъ фигуръ [illegible] ственными талантами [illegible] исторіи европейской культуры, которую [illegible]

Нѣсколько композицій художника были воспроизведены въ гобеленахъ. Отличное представленіе объ [illegible] даетъ его версальская [illegible] написанная картина 1767 г. «Объявленіе мира 1763 г.» Другія произведенія мастера находятся въ Луврѣ, въ замкѣ Фонтенбло («Сборъ винограда»), въ музеяхъ Марселя («Правосудіе Траяна» 1765 г.), Лилля («Слѣпецъ» 1771 г.), въ церкви St. [illegible] въ Версалѣ («Проповѣдь св. Винцента» 1761 г.). — [illegible] «Éloge de M. [illegible]» въ «Nécrologe» 1782 г. (переиздано въ [illegible] 38) и [illegible] «La famille des H.» въ [illegible] des Soc. des B. A. [illegible]

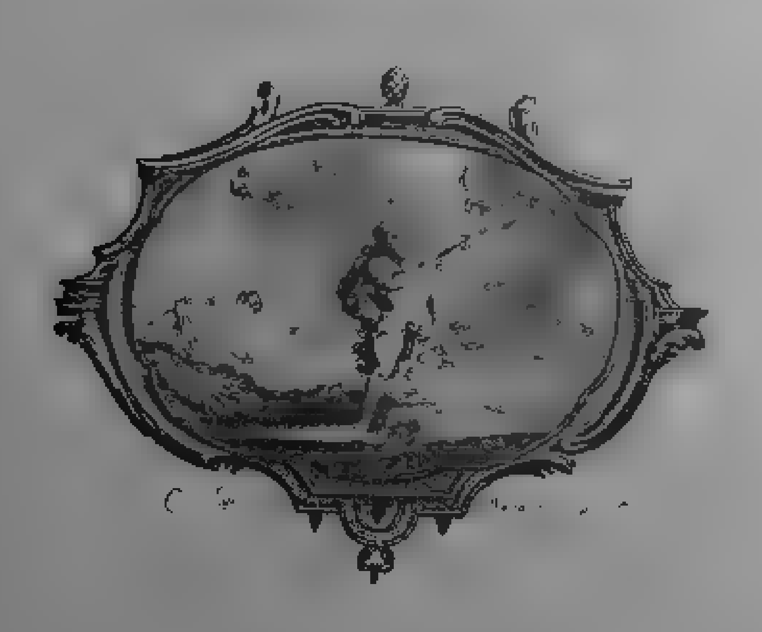
[illegible] Gabriel François Doyen, сынъ придворнаго [illegible] родился въ Парижѣ въ 1726 г. Двѣнадцати лѣтъ онъ поступаетъ въ ученики къ Карлу Ванлоо. Въ 1746 г. получаетъ первую академическую награду. Съ 1748-го по 17[illegible] г. живетъ въ Италіи, гдѣ особенно усердно изучаетъ Кортону, [illegible] Караччи, Ланфранко, Солимену. [illegible] вниманіе [illegible] его «Смерть Виргиніи» 1758 г. Въ 17[illegible] г. онъ академикъ за картину «[illegible]» въ 17[illegible] г. [illegible] профессоръ въ 17[illegible] г. [illegible] профессоръ съ 1[illegible] г. [illegible] братьевъ короля. Въ 1791 г. Д. бѣжитъ изъ охваченной революціей родины въ Петербургъ, куда его приглашала Екатерина II и гдѣ онъ получаетъ [illegible] въ 1000 р. [illegible] квартиру и должность профессора Академіи Художествъ. Въ Петербургѣ мастеръ и скончался 5 іюня 1806 г. [illegible] работъ [illegible] сохранился лишь [illegible] Большого театра [illegible] исполненныхъ [illegible] рисунковъ [illegible] В. Н. Аргутинскаго [illegible]

[illegible] въ музеяхъ [illegible] «Тріумфъ Амфитриты» [illegible] [illegible] въ [illegible] купилъ въ [illegible] Cм. C. Le Carpentier «Notice sur Fr. [illegible]» 1809; H. Stein «Le peintre D. et l'origine du Musée des monuments français» въ «Réunion des Soc. des B. A. des dép.» 1888.

[illegible] Jean Baptiste Deshays, прозванный «le Romain», родился въ окрестностяхъ Руана въ сентябрѣ 1729 г.; ученикъ Колэна-де-Вермонъ, Де Труа и Ф. Буше, обратившаго вниманіе на его картину «Іосифъ и жена Пентефрія»; на дочери Буше художникъ женился. Первую академическую награду Д. получаетъ въ 1751 г. за картину «Іовъ». Одно время состоитъ ученикомъ К. Ванлоо въ [illegible] затѣмъ отправляется въ Римъ. По возвращеніи въ 1758 г. [illegible] получаетъ въ 17[illegible] званіе академика за картину «[illegible]». Въ 1760 г. [illegible] профессора [illegible] и пользуясь всеобщимъ признаніемъ [illegible] февраля 1765 г. въ Парижѣ. Искусство [illegible] изучать по [illegible] картинамъ, сохранившимся въ музеяхъ Анжера («Воспитаніе [illegible]»), [illegible] Монпелье, Граса [illegible] и Руана и по его [illegible] рисункамъ въ разныхъ собраніяхъ. Гравировали съ мастера Пари [illegible] Лебасъ и Леграль. [illegible] 1[illegible]

[illegible] Къ самымъ [illegible] принадлежитъ [illegible] почти [illegible]

стороны приходится все же считать за одних изъ самыхъ яркихъ [illegible] гармоніи и (по крайней мѣрѣ съ точки зрѣнія [illegible]) за одну изъ эпохъ расцвѣта. Цѣлыхъ четыре первоклассныхъ мастера открываютъ этотъ рядъ и знакомятъ насъ съ тѣмъ, какъ выглядѣла и [illegible] увлекалась тогда французская жизнь, задававшая какъ извѣстно тонъ [illegible] всей Европѣ. Эти четыре мастера: Габріэль де Сентъ Обэнъ, Фрагонаръ, Гюберъ Роберъ и Грезъ. За ними слѣдуютъ полчища болѣе ограниченныхъ, но все же чарующихъ художниковъ.



ассамблей Пьера; среди нихъ плафоновъ въ Сенъ-Клу и Пале-Роялѣ, уничтоженныхъ еще въ [illegible] годахъ, гибель плафона Gabriel Briard (1725—1777) въ Версальской [illegible] de Bains, плафона [illegible] Jacques Dаrаnсеnа (1733—1796) въ Версальскомъ придворномъ театрѣ, плафоновъ Дойена въ русскихъ дворцахъ и т. д. Какъ [illegible] мы не обладаемъ и гравюрами съ большинства этихъ произведеній. Масса отдѣльныхъ картинъ и цѣлые архивы рисунковъ лучшихъ художниковъ XVIII вѣка пропали за тотъ періодъ, который создавалъ презрѣніе къ всему, что не соотвѣтствовало ученію о прекрасномъ [illegible] академическому классицизму. Зато въ это же блаженные для проницательныхъ коллекціонеровъ и для истинныхъ знатоковъ [illegible] можно было покупать картины Ватто и Буше за [illegible] франковъ на толкучкахъ и въ открытыхъ для [illegible] парижскихъ набережныхъ. Во [illegible] за то же время всюду [illegible] просто [illegible] въ [illegible] завертывали [illegible] картины [illegible] служили для всевозможныхъ домашнихъ [illegible] востей.



Габріэль де Сентъ Обэнъ. Гулянье въ Тюильери. Оригинальный офортъ.

XIX



ОЖНО ли считать Габріэля де Сентъ Обэна[239] живописцемъ? Самъ онъ, правда, называлъ себя историческимъ живописцемъ и даже конкурировалъ въ одинъ годъ съ Деза на полученіе заграничной поѣздки. Однако вполнѣ достовѣрныхъ картинъ его не дошло до насъ, да и было ихъ, вѣроятно, очень немного. Старшій братъ Габріэля, набросавшій о немъ остроумный біографическій этюдъ, говоритъ, что онъ создалъ мало картинъ, а тѣ, надъ которыми работалъ, онъ портилъ, по нѣскольку разъ переписывая и переправляя ихъ. Въ другомъ мѣстѣ того же документа сообщается, что Габріэль, въ самомъ началѣ своей карьеры обратившись къ маленькимъ композиціямъ, которыя онъ нагружалъ чрезмѣрно [illegible] и деталями, создалъ лишь нѣсколько передъ

239 Gabriel de Saint Aubin родился 14 апрѣля 1724 г. Ученикъ Жора, Колдина де Вермонъ и Буше. Въ 1751 г. получаетъ на академическомъ конкурсѣ вторую награду, послѣ чего [illegible] совершенно съ Академіей. Въ 1774 г. мастеръ принимаетъ участіе на выставкѣ Академіи св. Луки, преподавателемъ которой онъ состоялъ много лѣтъ. Въ 1776 г. онъ выставляетъ [illegible] Умеръ художникъ [illegible] 10 февраля 1780 г. Картинъ [illegible] не сохранилось [illegible] автопортретъ, однако [illegible] картинъ [illegible] Рисунки [illegible]

[illegible] въ Луврѣ [illegible] въ музеѣ [illegible] 1894 [illegible] въ частныхъ собраніяхъ [illegible] Arts [illegible] 1900 [illegible] Paris [illegible] замѣтками [illegible]

стенныхъ картинъ, образовалъ нѣсколько учениковъ, зато провелъ свою жизнь въ срисовываніи рѣшительно всего, что попадалось ему на глаза.

И тѣмъ не менѣе, Габріэль де Сентъ-Обэнъ, безспорно, одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ живописныхъ талантовъ даннаго періода французской школы. Правда, этотъ его даръ мы должны какъ бы постоянно выискивать изъ его набросковъ, но зато каждый разъ, когда мы производимъ эти поиски (а таковымъ стоитъ подвергнуть любой изъ несмѣтныхъ кроки Габріэля), мы находимъ истинные перлы красоты и при этомъ красоты именно живописной. Въ крошечныхъ «запачканныхъ» карандашомъ листочкахъ, въ помѣткахъ на поляхъ книгъ, въ полуотдѣланныхъ гуашахъ, въ виртуозныхъ офортахъ — передъ нами открывается дивный трепетъ подлиннаго художественнаго восторга, и самые даже незначительные изъ этихъ набросковъ отражаютъ, на ряду съ мѣткостью передачи жизни, глубокое пониманіе краски и красочности.

Есть что-то безконечно дразнящее въ искусствѣ Габріэля. Жаль, что Гофманъ не зналъ его, иначе онъ и ему воздвигъ бы такой же памятникъ умиленнаго восхищенія, какъ тотъ, который онъ посвятилъ Калло. И есть много общаго между Габріэлемъ и Калло или Беллои. Но еще больше общихъ «психологическихъ» чертъ мы найдемъ между нимъ и такими представителями «геніальной богемы», какъ Скіавоне, Броуверъ, Гварди, Маньяско, Домье — художниками, какъ будто ничего общаго между собой не имѣющими и, однако, сближенными тѣмъ поглощающимъ увлеченіемъ, которое владѣло ими, захватомъ самой стихіей своего искусства и полной «безшабашной» свободой по отношенію къ требованіямъ повседневности. Габріэль среди этой «геніальной богемы», пожалуй, наиболѣе странный. Именно на фонѣ изящнаго и столь налаженнаго парижскаго общества XVIII вѣка поражаетъ крайняя безалаберность и неряшливость художника, — вѣдь, дошелъ онъ до того, что передъ выходомъ на улицу бѣлилъ свои грязные чулки мѣломъ. Рядомъ же съ общимъ чинопочитаніемъ и традиціонностью прямо непонятно его игнорированіе простыхъ бытовыхъ условностей, его нежеланіе подчиняться какимъ-либо предписаніямъ, его «жизнь въ свое удовольствіе», обличающая отнюдь не фразёра-догматика, а подлиннаго житейскаго мудреца въ характерѣ античныхъ киниковъ.

Гофмана плѣнила бы эта «антибуржуазная» черта характера Габріэля[20], его плѣнила бы абсолютная художественная чистота безкорыстнаго энтузіаста

[20] Между тѣмъ Габріэль былъ плотью отъ плоти французской буржуазіи. Его семья, состоявшая вся изъ умѣлыхъ и усердныхъ художниковъ, [illegible] и просто смотрѣвшихъ на жизнь, строго придерживалась кодекса «порядочности». Этими чертами обладали и старшіе изъ трехъ братьевъ [illegible] по орнаментамъ для [illegible] — Шарль Жерменъ де Сентъ-Обэнъ (1721—1786), занимающій, послѣ Ватто, и рядомъ съ [illegible] [illegible]



Габріэль де Сентъ-Обэнъ. Салонъ 1753 года. Офортъ.

но его плѣнили бы и самыя произведенія изумительнаго мастера. Правда фантастики въ прямомъ смыслѣ, пожалуй, не найти у Сентъ-Обэна, если не считать многочисленныхъ аллегорій, вышедшихъ изъ подъ его руки и не принадлежащихъ къ лучшему, что имъ создано. Однако съ другой стороны любой листочекъ, любая иллюстрація Сентъ-Обэна содержитъ въ себѣ какія-то тайныя чары, какъ-то гипнотизируетъ зрителя, «зазываетъ его въ себя», и стоитъ только вглядѣться въ нихъ, чтобы оставленные неряхой пробѣлы заполнились жизнью и заговорили, чтобы свѣтъ, серебряный свѣтъ парижской улицы или мерцающая игра свѣчей обдали все своими лучами и чтобы милое далекое прошлое возстало передъ нами въ видѣ чего-то движущагося, трепещущаго и радостнаго.

И возвращаясь все къ тому же вопросу, былъ ли рисовальщикъ Габріэль живописцемъ, приходится по внимательномъ изученіи его творенія, схороненнаго въ папкахъ коллекціонеровъ и публичныхъ архивовъ, отвѣтить

Шарля Жермена тоже въ его рисункахъ [illegible] гравюръ [illegible] Гравюра [illegible] «Mes petits [illegible]». На ряду съ этимъ [illegible]

[illegible] правъ въ карикатурахъ [illegible] его [illegible] — Въ [illegible] младшій изъ братьевъ — Огюстэнъ, съ которымъ мы еще встрѣтимся [illegible]



Г. де С.-Обэнъ. Балъ въ Отелѣ Офортъ.

самымъ утвердительнымъ образомъ. Не даромъ онъ съ пытливымъ вниманіемъ, съ какимъ-то бѣшенствомъ восторга просиживалъ на всѣхъ значительныхъ аукціонахъ, дѣлая на каталогахъ восхитительныя помѣтки съ каждой картины, съ каждой статуи, съ каждаго предмета, всего на нѣсколько секундъ дразнившихъ вкусъ этого гурмана, этого «воображаемаго коллекціонера» и затѣмъ снова пропадавшихъ въ недоступныхъ для богемы кабинетахъ знатныхъ и богатыхъ любителей. Это постоянное напряженное схватываніе налету существенныхъ особенностей искусства всякой школы и всѣхъ отраслей обострило и развило руку Сентъ-Обэна настолько, что одного штриха ему было достаточно, чтобы передать характеръ изысканной формы, одного легкаго пятнышка — чтобы запечатлѣть свое возбужденіе отъ рѣдкой красочности.

Однако, подобныя музейныя впечатлѣнія не заслоняли передъ Габріэлемъ жизни; напротивъ, онъ сейчасъ же пользовался любовнымъ и проникновеннымъ общеніемъ съ великими геніями прошлаго (а иногда и настоящаго, ибо интересъ къ искусству у Сентъ-Обэна не былъ ограниченъ рамками времени), чтобы ихъ «совѣтами» воспользоваться для «схватыванія налету» окружающаго. Съ аукціона или съ выставки онъ спѣшилъ на променадъ въ Тюильери, гдѣ рядами на стульяхъ сидѣли разряженные модники или садился на барку и ѣхалъ за-городъ въ Сенъ-Клу, гдѣ на травѣ танцовали гризетки съ комми. Когда же наступалъ вечеръ, то Габріэль шелъ въ театръ и зарисовывалъ тамъ все [illegible] и актеровъ, и декораціи, и зрительный залъ, и кулисы. Наконецъ, Габріэль не [illegible] споровъ въ кафе [illegible] же [illegible] ученыхъ [illegible]. Рисовалъ Сентъ-Обэнъ даже на ходу, даже въ церкви во время проповѣди (за что ему [illegible] попало отъ [illegible]). Словомъ, Грёзъ былъ [illegible], когда онъ сказалъ про своего товарища, что Сентъ-Обэнъ [illegible].

И вотъ [illegible] Сентъ-Обэнъ [illegible] [illegible]



Габріэль де Сентъ Обэнъ. [illegible] Набросокъ перомъ и тушью. Изъ частнаго собранія [illegible]

спросъ и того времени «на свой портретъ», какъ теперь у насъ огрубѣвшихъ и опустившихся, удовлетворяющихся кодаками и цинками въ иллюстрированныхъ журналахъ. Но Габріэль, любившій и умѣвшій говорить въ дружеской средѣ (увы, мы не знаемъ даже темъ этихъ бесѣдъ[1]) брезгалъ вкладывать какое-либо «содержаніе» въ свои графическія работы, а рисовалъ, рисовалъ и рисовалъ только на радость своему глазу и своей рукѣ. Пожалуй можно отмѣтить, что мастеръ не подходилъ къ болѣе глубокимъ задачамъ своего времени и не трудился отвѣчать на его идеалистическіе запросы[2]. Твореніе Габріэля и въ количественномъ отношеніи даетъ менѣе богатый матеріалъ, нежели произведенія де Труа, Ланкре, Бодуена или его родного

[2]) Исключеніе составляютъ упомянутыя «аллегоріи», однако, и въ этихъ крошечныхъ картинкахъ живописный шармъ такъ великъ, что до [illegible] аллегорическихъ [illegible]



Габріэль де Сентъ Обэнъ. Эскизъ къ адресу слесарнаго магазина. Рисунокъ перомъ и тушью.
Изъ бывшаго собранія [illegible]

брата Огюстэна. Но зато во всей исторіи живописи трудно найти художника, который такъ убѣдительно передавалъ бы самую жизненную суету, самое горѣніе и сгораніе человѣчества въ его боязни покоя и который справился бы съ этой задачей съ такой вдохновенной находчивостью, такъ ярко, такъ тонко, такъ мѣтко и такъ изящно. И при этомъ изящность Сентъ-Обэна отнюдь не дѣланная, не «нарочная», не привитая воспитаніемъ, а самая его природа, что-то въ родѣ дивнаго тембра голоса, нѣчто бархатистое, богатое, глубоко аристократическое, проявляющееся съ легчайшаго прикосновенія его руки къ бумагѣ.

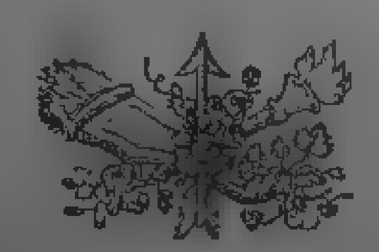
Да и самыя краски и колоритъ крошечныхъ, зачастую неоконченныхъ гуашевыхъ замѣтокъ Габріэля являются чѣмъ-то такимъ, что не назвать другимъ словомъ, нежели французскимъ [illegible]. Какъ [illegible] перламутра [illegible] у него нѣжнѣйшіе оттѣнки блеклыхъ [illegible] извѣстная сладкость которыхъ [illegible] обладаетъ исключительной силой [illegible] шій волшебникъ [illegible], а [illegible] мѣтко [illegible] отдѣляющаго удара или какихъ-то ароматическихъ букетовъ красокъ. И когда при всемъ томъ

энергія, нервность, какое презрѣніе къ «отдѣлкѣ» въ общемъ пониманіи слова, какое сознаніе того, что всякій жизненно схваченный штрихъ безконечно цѣннѣе угодной тупымъ «знатокамъ» зализанности. Даже въ томъ, какъ Габріэль часто не заканчиваетъ своихъ болѣе сложныхъ акварелей, чувствуется художникъ до мозга костей — то самое, что побуждаетъ Родена отламывать руки и головы своимъ уже готовымъ статуямъ. Лучше, чтобы на бумагѣ остались бѣлыя мѣста, нежели чтобы жизнь, оживленная магіей искусства, страдала отъ мертвечины рядомъ лежащихъ «ненужныхъ мѣстъ»!



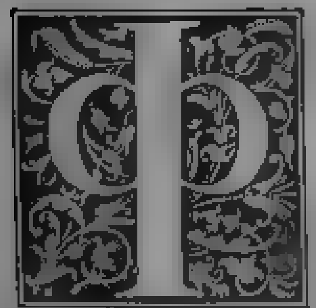
Габріэль де С[illegible]. Арка Сенъ-Дени въ Парижѣ. Рисунокъ изъ [illegible] собранія [illegible]

Рядомъ съ Ваттó, Шарданомъ, Бушé и Фрагонаромъ, Сентъ-Обэнъ можетъ служить истиннымъ представителемъ культуры XVIII вѣка. Другіе оставили болѣе значительныя по формальной классификаціи произведенія или хотя бы завѣщали намъ громадный «бытовой музей». Сентъ-Обэнъ сохранилъ какъ бы самыя интонаціи своего времени, какъ бы самую серебристость того смѣха, который продолжалъ еще звучать у самаго подножія гильотины. Въ то же время его твореніе безконечно чище творенія его собратьевъ. Замѣчательно, что эротизмъ, этотъ основной ядъ искусства того времени, появляется у Габріэля лишь изрѣдка, подобно тому, какъ онъ появлялся у Рембрандта, вообще же его искусство скорѣе расположено внѣ границъ царства Амура и Венеры. Да, впрочемъ, не только эротическія ноты не доминируютъ у Габріэля, но и вообще не скажешь, что, въ сущности, является порабощающимъ его элементомъ — настолько онъ разнообразенъ и любопытенъ до всего».



Ж. О. Фрагонаръ. Праздникъ въ С. Клу. Собраніе Л. Гольдшмидта въ Парижѣ.

XX.



Фрагонаръ былъ на десять лѣтъ моложе Сентъ Обэна, и эта разница въ годахъ сказывается опредѣленнымъ образомъ въ самомъ характерѣ его творчества.[3] Въ Сентъ Обэнѣ еще очень отчетливо слышатся, на ряду съ нотами Буше, отголоски поэзіи Ватто. И онъ былъ [illegible] весь его «цинизмъ» очень тонкаго вкуса, очень благороднаго тона. Фрагонаръ, самый близкій къ Буше художникъ, въ то же время какъ бы предвѣщаетъ мастеровъ эпохи Второй имперіи, и это не только потому, что послѣдніе [illegible] среди нихъ удачнѣе всего [illegible] III [illegible]

[illegible] Парижѣ [illegible] художника [illegible]

[illegible] 1752 [illegible] каменный счетъ въ [illegible]

и Зичи) подражали художникамъ XVIII вѣка, а потому, что здѣсь наблюдается и сходство по существу. Особенно они сближаются въ своемъ отношеніи къ Эросу, носящемъ оттѣнокъ какой-то чрезвычайной откровенности. Но похожи они и вообще всѣмъ тѣмъ, что можно назвать своеобразной формой «романтизма». Въ ихъ увлеченіи пышностью, сладостью и всякими вкусовыми изысканностями замѣчается какое-то отсутствіе мѣры. Безподобный живописецъ Фрагонаръ — однако, не одно его южное происхожденіе, но и какія-то отраженія общаго состоянія культуры, наложили на его искусство оттѣнокъ экзотизма, почти что «растакуэрства», и тѣмъ самымъ его творчество рѣзко отличается отъ подлиннаго аристократизма Буше. Самая необузданность проявленія во Фрагонарѣ живописнаго темперамента должна была запереть передъ нимъ дворцовыя двери.



Ж. О. Фрагонаръ. Музыкантъ. Лувръ. Парижъ.

Искусство «Фраго» въ лучшую пору его дѣятельности и слишкомъ свободно, и слишкомъ ярко, и слишкомъ цвѣтисто, и слишкомъ шаловливо. Въ цѣломъ оно ближе къ итальянской психологіи, нежели къ

городѣ» онъ сближается съ Гюберомъ-Роберомъ и съ пребываніемъ въ Италію въ 1759 г. просвѣщеннымъ аббатомъ Сенъ-Нонъ. Изъ старыхъ мастеровъ, особенно усердно Ф. изучаетъ Бароччо, Солимену, Кортону и Тьеполо. Въ 1759 г. мастеръ совершаетъ путешествіе въ Неаполь и Сицилію, дѣлая безчисленные пейзажные этюды и зарисовывая все, что его поражало изъ остатковъ античнаго искусства. По возвращеніи во Францію въ 1765 г. Ф. [illegible] 1767 г. [illegible]

тить 10.000 фр. Въ 1772 г. Ф. занятъ декоровкой гостиной графини Дюбарри; въ 1773 г. онъ расписываетъ «отель» танцовщицы Гимаръ, но скоро съ послѣдней [illegible] герцога де-Люина. — Революціонные годы постепенно разорили художника, и это, въ связи съ [illegible] искусствѣ его ученицы M-lle Gerard и его родного сына, сообщило печальный оттѣнокъ всему заключительному періоду его жизни. — Умеръ Ф. въ Парижѣ отъ удара, въ кафе Du Perron въ Пале-Роялѣ, 22 августа 1806 г. Упомянутый сынъ Ф. Alexandre Evariste (1780, Грассъ — 1850, Парижъ) [illegible] Наполеона I и Реставраціи. Огромное количество картинъ Ж. О. [illegible] Марсиль, Wallace въ [illegible] коллекціяхъ (въ собраніи Пирпонта Моргана [illegible]). Въ Фрагонарѣ мастеръ [illegible]

Ж. О. Фрагонаръ. Самопожертвованіе первосвященника Корреза. Гравюра Данзеля съ картины въ Луврѣ.

французской. Позже, подъ вліяніемъ общаго торжества философіи, чувствительности и классицизма, мастеръ старается остепениться, сдѣлаться болѣе строгимъ, и этому «сверхъестественно талантливому» человѣку дѣйствительно удается «перемѣнить кожу». Онъ пишетъ живописныя повѣсти во вкусѣ Грёза и всей своей живописи придаетъ оттѣнокъ чего-то чистаго, вымытаго и прямо даже лощенаго. Но старый подлинный Фрагонаръ продолжаетъ просвѣчивать сквозь новую оболочку. Нѣтъ-нѣтъ и промелькнетъ привуалная шутка, отдающая настроеніемъ отдѣльныхъ кабинетовъ, нѣтъ-нѣтъ и сверкнетъ яркое, веселое живописное пятнышко, несомнѣнно возбуждавшее

жаго украшаютъ нѣсколько картинъ Ф. [illegible] находятся въ галлереѣ кн. Юсупова. Рисунки Фрагонара имѣются или имѣлись въ музеяхъ Лувра, [illegible] Уоллеса въ Лондонѣ, Безансона [illegible] собраніяхъ [illegible] Бардака, маркиза [illegible] Анри Пилье, барона Порталиса [illegible] Гравировали [illegible] Фрагонара — [illegible] Ж. Ф. Бовары, Машэ, Пуансе и др. [illegible]





Ж. О. Фрагонаръ. „La culbute". Гравюра Шарпантье съ рисунка мастера

святое негодованіе въ строгихъ неоримлянахъ и неогрекахъ, сплоченныхъ вокругъ своего вождя Давида, и всюду сказывается великій сладострастникъ искусства, не просто живущій, а все время смакующій свою работу, все время радующійся собственной виртуозности и совершенно игнорирующій трудности ремесла[344].

Тотъ и другой фазисъ творчества Фраго содержатъ въ себѣ своеобразныя чары. Ярче, проще, искреннѣе онъ въ первомъ, тоньше, изысканнѣе, острохмнѣе во второмъ. Впрочемъ, находясь еще вполнѣ въ первомъ фазисѣ, художникъ какъ бы забѣгаетъ впередъ и создаетъ свою академическую машину — луврскую «Каллирою» [illegible]

344 Фраго, рядомъ съ Шарденомъ, безусловно [illegible] XVIII [illegible] болѣе, такъ всюду кстати, точно не рисовала ими рука, а ихъ собственная прихоть. И стоитъ художнику отъ этихъ [illegible]

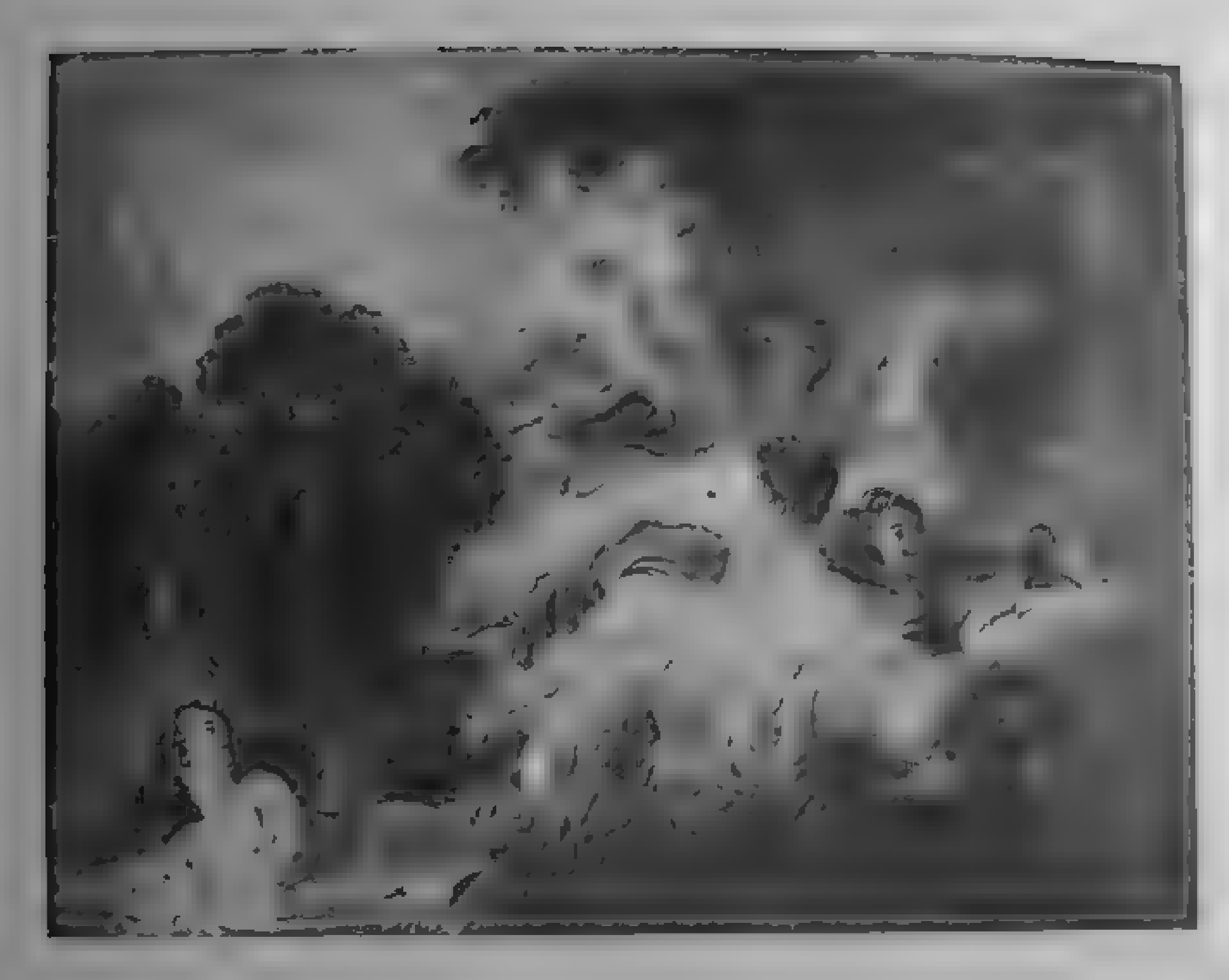


Ж. Б. ГРЕЗЪ

ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖЪ

ЭТЮДЪ.





Ж. О. Фрагонаръ. Купальщицы. Лувръ. Парижъ

менниковъ, но и сейчасъ не всякому открывающую свой истинный смыслъ, свою лицедѣйскую душу. Любопытны и всѣ тѣ случаи, въ которыхъ оставшійся скромнымъ престарѣлый художникъ даетъ волю своему вкусу къ пышности, къ fouillis аксессуаровъ, къ сочной и элегантной фактурѣ.

О психологической сторонѣ личности Фрагонара судить сейчасъ трудно. Нельзя даже, несмотря на попытки Жосса, разобраться въ интимной жизни художника, разсказать его біографію [illegible]. Кто рѣшитъ вопросъ, былъ ли онъ, напримѣръ, развратникомъ или добрымъ семьяниномъ, любителемъ свободной натуры или человѣкомъ, не способнымъ бороться противъ извѣстныхъ формъ [illegible]. Было ли у Фрагонара цѣльное и своеобразное міросозерцаніе [illegible] настроенію минуты [illegible]. Намъ думается, что едва ли Фрагонаръ [illegible] искренно. Но вотъ, поскольку въ этой искренности и въ этой свободѣ было сознател

Ж. О. Фрагонаръ. Поцѣлуй украдкой. Императорскій Эрмитажъ.

ности этого никто сейчасъ не скажетъ, а скорѣе приходится допустить, что въ общемъ онъ остался на всю жизнь тѣмъ безпечнымъ «провансальскимъ гаменомъ», какимъ онъ явился въ Парижъ и какимъ онъ представляется даже въ тяжелую пору своего существованія, когда художникъ, въ качествѣ «бывшаго фаворита аристократовъ» принужденъ былъ бѣжать изъ Парижа и цѣлый годъ скрываться въ домѣ своего пріятеля въ Грассѣ.

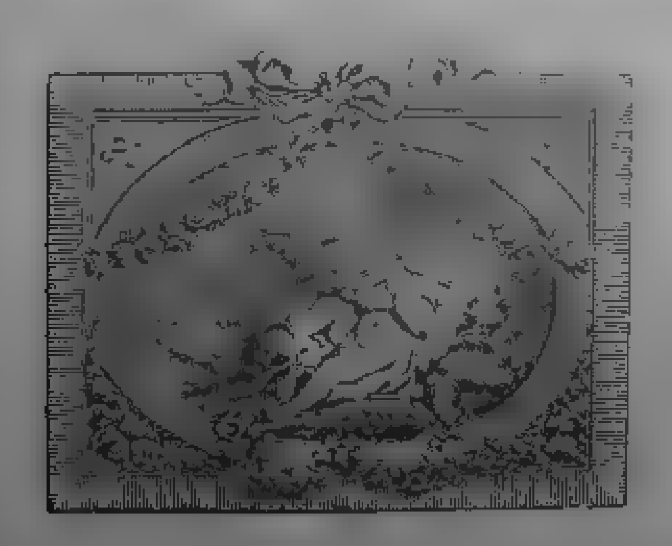
И развѣ не характерно, что въ эту свою ссылку онъ беретъ панно, написанныя имъ тридцать лѣтъ до того для графини Дюбарри (и не принятыя ею, вѣроятно, въ силу ея тогдашнихъ *передовыхъ* вкусовъ), развѣ не характерно, что, согрѣтый солнцемъ милаго Прованса, онъ тамъ заканчиваетъ прерванный циклъ, точно и не было этихъ тридцати лѣтъ, которыя легли между его безшабашной юностью и настоящими сѣдинами, точно жизнь и не научила его ничему другому, кромѣ дѣвичьихъ улыбокъ и увертокъ, точно

въ самый моментъ созданія этой очаровательной [illegible] не [illegible], [illegible] просто кровожадный рёвъ Террора.

Все твореніе Фрагонара, какъ и твореніе Ватто, посвящено [illegible] любви и природѣ. Но только въ качествѣ героинь мы у него не встрѣтимъ ни Лауры, ни Гретхенъ, ни даже сдержанныхъ кокетокъ, которыхъ [illegible] Ватто, а почти исключительно на сценѣ у него [illegible] романъ всегда сразу переходитъ въ страстный натискъ, въ ласки и [illegible]. Но въ свою очередь отъ Буше онъ отличается большей темпераментностью, большей страстностью. У Буше чистенькіе пастухи и пастушки [illegible], богини и мужественные боги сходятся для любовныхъ игръ и нѣгъ, [illegible] дятся, расходятся и снова сходятся въ другихъ комбинаціяхъ. И [illegible] всѣ между собой похожи, что самое представленіе объ измѣнѣ въ [illegible] Цитерѣ должно отсутствовать. У Фрагонара на сценѣ болѣе опредѣленныя лица и опредѣленная напряженность вожделѣнія съ вытекающей [illegible] тревогой. Больше у него и «проявленій жизни». Яснѣе сказывается [illegible] міръ, общественное положеніе героевъ, бытовыя черты, обстановка. Но [illegible] Фрагонара пара сходится и расходятся, «играютъ» и даже [illegible] любовью, а вслѣдствіе этого и получается большее впечатлѣніе [illegible] грѣха, хотя о грѣховности всѣ забыли и думать. Твореніе Буше [illegible] даже показаться по своему цѣломудреннымъ, рядомъ съ болѣе [illegible] и все же смѣющимся надъ всякой глубиной твореніемъ Фрагонара.

Отношеніе Фраго къ пейзажу также очень своеобразнаго оттѣнка. И къ деревьямъ, къ небу, къ скаламъ, къ водометамъ, къ полямъ и даже къ строгой античной архитектурѣ у него проявляется его чисто-южная чувственность, его порывистое желаніе какъ-то все обнять и зацѣловать. Элементы пейзажа Фраго ведутъ свое происхожденіе все изъ того же источника — отъ генуэзца Кастильоне, этого истиннаго учителя всѣхъ тѣхъ, которые въ XVIII вѣкѣ пожелали взглянуть «за границы человѣческаго общества». Отъ Кастильоне взятъ и самые ритмы его пейзажныхъ композицій, это сбираніе въ гроздя фигуръ, эти «развалы» стадъ, въ сочномъ копошеніи которыхъ не сразу выищешь отдѣльныя формы животныхъ и поселянъ. Но «темпъ» у Фраго ускоренъ до чрезвычайности, акценты подчеркнуты до высшей яркости, а страстность, съ которой мастеръ проводитъ заимствованные мотивы, оказывается столь пламенной, что о заимствованіи трудно и вспомнить. Эта «быстрость», эта ярость, эта страстность Фраго [illegible] моментами выдаетъ его увлеченіе и другимъ оргіастомъ живописи — Рубенсомъ. И все же при всѣхъ своихъ связяхъ Фраго является самимъ собой, [illegible] одержимымъ поверхностными, быстро смѣняющимися [illegible] чувственными порывами. Это яркій, цвѣтистый мотылекъ, перелетающій съ цвѣтка на цвѣтокъ и забывающій при каждомъ новомъ [illegible] предыдущихъ.

Ибо во всемъ творенiи Фрагонара [illegible] его «Roses [illegible] Roses» [illegible] собранiя Ротшильда [illegible] Характерно [illegible] одно то, что здѣсь [illegible] были бы [illegible] самаго сладкаго [illegible] цвѣтовъ. И представлено [illegible] что въ этомъ замкнутомъ святилищѣ Венеры можно задохнуться [illegible] оно насыщено запахами, такъ герметически [illegible] отъ всѣхъ струй, отъ всѣхъ освѣжающихъ [illegible]. Въ то же время въ этой сказочной картинѣ [illegible] въ нее, поддаешься соблазну [illegible] Цвѣтовъ [illegible] стремится [illegible] та Цитера, которая издали сулила [illegible] и до самыхъ своихъ [illegible] Фрагонаромъ. [illegible] остается послѣ этого стремиться [illegible] Стоитъ ли вообще жить, когда самое сладкое и рѣдкое стало доступнымъ и обыденнымъ?





Гюберъ Роберъ. Перестройка Версальскаго парка въ 1775 году (Фрагментъ). Версальскій музей

XXI

У Фрагонара было не мало послѣдователей, но ни одинъ изъ нихъ не подходитъ къ нему такъ близко, какъ его пріятель пейзажистъ-руинистъ Гюберъ Роберъ [*], проведшій съ нимъ нѣсколько лѣтъ свѣтлой молодости въ благодатномъ краю среди чудесъ итальянской природы и искусства.

Однако, эта близость Робера къ Фрагонару требуетъ нѣкоторыхъ оговорокъ. Начать съ того, что вполнѣ явственно она выступаетъ лишь въ [illegible]

[*] [illegible] родился въ Парижѣ въ приходѣ церкви St. Sulpice, [illegible] 1733 года. [illegible] Летаро[illegible] [illegible] Наварр[illegible] [illegible] опредѣлить юношу къ скульптору М. А. Слодтцу. [illegible] выступаетъ передъ публикой на «Expo[illegible]» [illegible] Въ 1754 г. онъ отправляется въ Италію [illegible] маркиза де Стэнвиля [illegible] остается цѣлыхъ одиннадцать лѣтъ — до 1765 г. Первое время онъ находится [illegible] [illegible] подъ [illegible] совѣтомъ старика Панини. Впрочемъ, какъ



Гюберъ Роберъ, Фантазія на перспективу Большой галлереи Лувра (Царскосельскій дворецъ)

и особенно въ тѣхъ этюдахъ, которые представляютъ собою богатѣйшую жатву ихъ экскурсій по окрестностямъ Рима и ихъ пребыванія въ волшебной виллѣ д'Эсте въ Тиволи. Тутъ и опытный глазъ иногда не способенъ на первый взглядъ установить, что въ рядѣ такихъ рисунковъ принадлежитъ Ро

разъ въ эти годы классическая древность переживала новую эру возрожденія, и [illegible] Винкельмана и Менгса), [illegible] приглашеніемъ, [illegible] Маріэтта [illegible] художественныхъ дѣлъ во Франціи [illegible] 17[illegible] [illegible] въ Рою [illegible]

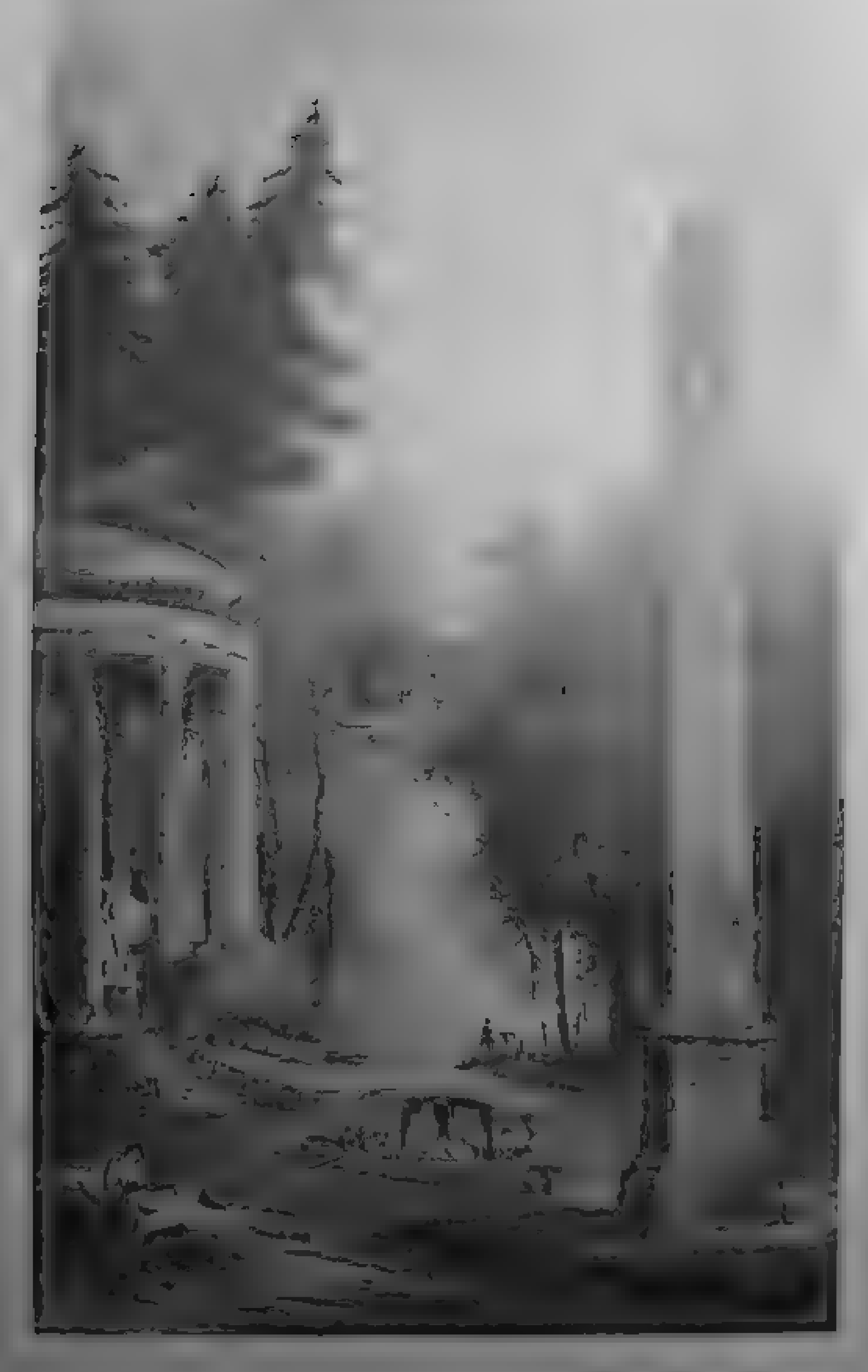
[illegible] путешествіе въ Неаполь [illegible] 1760 г. [illegible] Роберъ [illegible] 6 іюля 1767 г. онъ [illegible] по смерти родителей во время революціи [illegible] быстро затмеваетъ всѣхъ остальныхъ [illegible]

беру, а что у Фрагонара. Напротивъ, въ картинахъ они [illegible] не отличаются другъ отъ друга. Фрагонаръ, несомнѣнно, и [illegible]. Для него главный интересъ сосредоточивается на дѣйствующихъ лицахъ [illegible] ненной комедіи. Вниманіе же Робера почти скользитъ по человѣческимъ существамъ. Его трогаютъ не дѣйствующія лица, а декораціи жизненнаго [illegible] и среди декорацій тѣ, которыя говорятъ о разрушительномъ дѣйствіи времени, о вѣчной красотѣ натуры, постепенно забирающей власть надъ гордыми сооруженіями. Основная его тема: «Und neues Leben [illegible] Ruinen».

Но опять таки въ живописи, въ самыхъ пріемахъ живописи, въ самомъ своемъ вкусѣ Гюберъ Роберъ достойный товарищъ Фрагонара. Лишь согласно внѣшней классификаціи можно его причислить къ семьѣ Панини (которымъ онъ очень увлекался и котораго собиралъ) и Піранези. Такъ и Фрагонара за его «Каллирою» можно зачислить въ ряды первыхъ по времени «неоклассиковъ» рядомъ съ Вьеномъ, Венсаномъ и Реньо. На самомъ дѣлѣ, по существу, Гюберъ Роберъ является какимъ-то антиподомъ и суховатаго Панини и грандіознаго «романтика» Піранези. Онъ пишетъ тѣ же руины, тѣ же статуи, тѣ же фантастическіе античные города, тѣ же пожары, каналы, обелиски, термы, но его отношеніе ко всему этому, отношеніе его живописнаго темперамента, его вкуса — совершенно иное, нежели у тѣхъ двухъ художниковъ. Отличается онъ и отъ своихъ соотечественниковъ Де Маши и Клериссо, которые представляютъ своимъ искусствомъ дѣйствительно вполнѣ достойный переводъ на остроумный французскій ладъ архитектурныхъ элегій Панини. Гюберъ Роберъ беретъ ту же почтенную старину, и вдругъ подъ его магической кистью она мѣняетъ свой обликъ, свою душу. Это уже не холодный гранитъ, не суровый камень, а нѣчто живое, мягкое, теплое. Онъ

ботовъ по архитектурнымъ [illegible]. Въ 1777 году художнику поручается сдѣлать нѣкоторыя передѣлки въ Версальскомъ паркѣ, главная изъ которыхъ касалась «Купальни Аполлона»; къ работамъ приступлено въ 1778 г., а въ 1780 г. онѣ окончены. Роберъ былъ за нихъ вознагражденъ казенной квартирой въ Луврѣ и званіемъ «рисовальщика королевскихъ садовъ»). Въ 1784 г. художникъ принимаетъ участіе въ [illegible] садовъ въ Méréville близъ Этампа. Въ томъ же году онъ назначенъ однимъ изъ двухъ хранителей королевскихъ картинъ. 29 октября 1793 г. Р. арестованъ въ качествѣ «подозрительнаго» по словамъ г-жи Виже Лебрёнъ, авторомъ доноса [illegible] и [illegible] 30 января 1794 г. его переводятъ въ St. Lazare [illegible] первое время режимъ былъ болѣе [illegible] ему [illegible] заниматься живописью [illegible] художникъ [illegible] написалъ [illegible] картинъ [illegible] тарелокъ). Освобожденъ Р. 17 термидора того же года. Съ 1 флореаля III года (1795 г.) онъ [illegible] Національнаго музея. Въ ноябрѣ 1802 г. онъ получаетъ отставку съ пенсіей въ 1250 франковъ. Возможно,

что послѣ этого ему удалось совершить вторичное путешествіе въ Римъ. Въ 1806 году происходитъ выселеніе всѣхъ художниковъ изъ квартиръ [illegible] Лувра. Умираетъ Роберъ 15 апрѣля 1808 г. [illegible] въ своей квартирѣ на улицѣ [illegible] neuve du Luxembourg. [illegible] Безчисленныя картины художника разбросаны по собраніямъ Франціи и остальной Европы, но особенно ими богата Россія, что объясняется [illegible] Екатерины II. Лучшія картины Робера въ Россіи находятся въ Эрмитажѣ, во дворцахъ Царскосельскомъ, [illegible] [illegible]

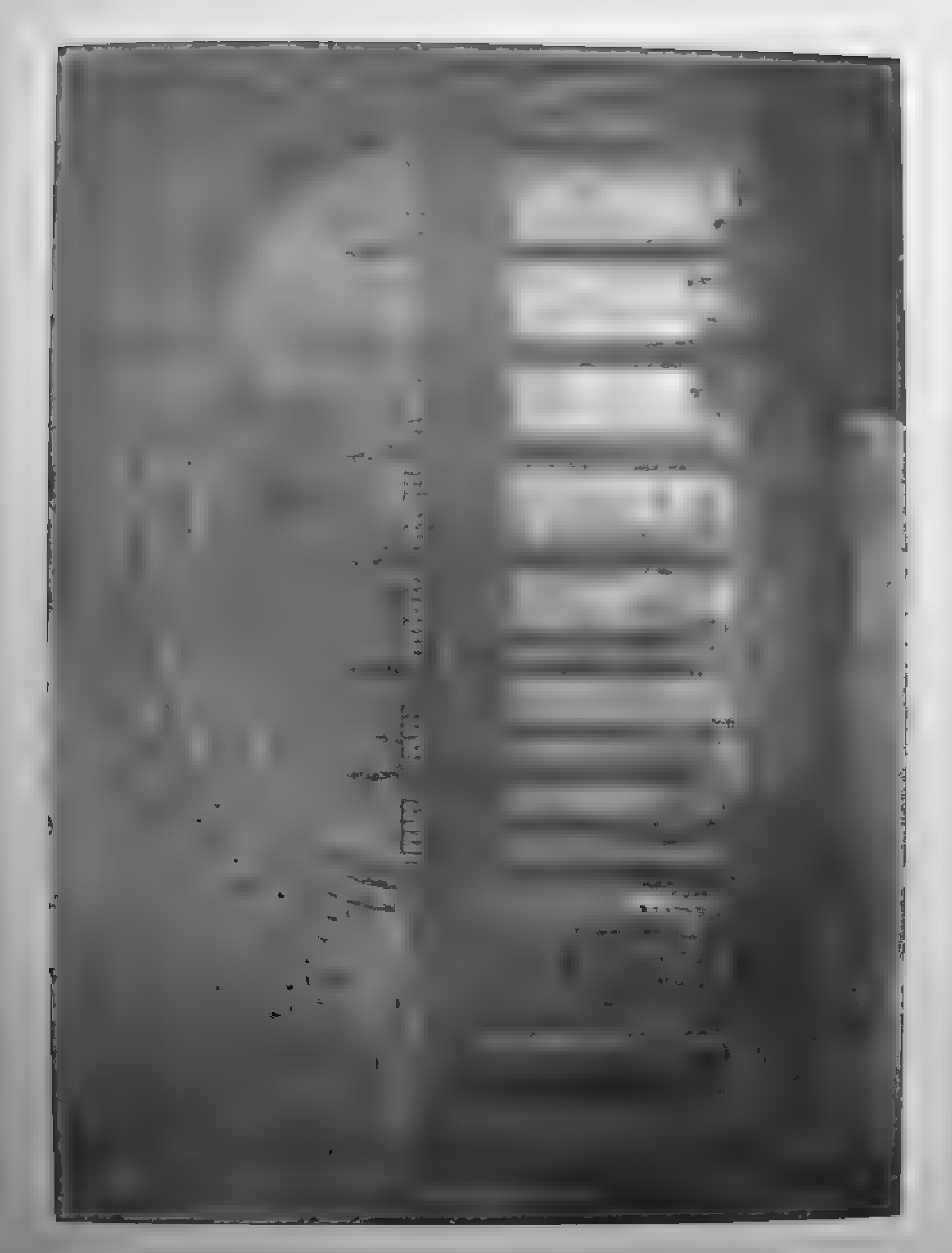




Гюберъ Роберъ. Видъ въ Марли. Галлерея кн. Юсупова

изумительно громоздитъ массы, онъ краснорѣчиво завѣряетъ въ своей приверженности благородной антикѣ. И тѣмъ не менѣе подъ всѣмъ этимъ чувствуется нравъ парижанина, почти какая-то иронія блестящаго faiseur de bons mots, который для краснаго словца не пожалѣетъ самыхъ внушительныхъ вещей.

И техника у Гюбера Робера слишкомъ живая, слишкомъ бойкая, слишкомъ «фрагонаристая» для такихъ серьезныхъ сюжетовъ. Кисть его шалитъ, чаруетъ, кокетничаетъ. Подъ ея ловкими ударами и надменные коринѳскія капители точно озаряются легкой улыбкой, а обелиски превращаются въ восклицательные знаки, заканчивающіе остроумную фразу. Не даромъ Роберъ любитъ изображать ясли, сѣновалы, пышные погреба среди развалинъ дворцовъ, или рои голосистыхъ прачекъ, стирающихъ бѣлье въ водахъ величественныхъ бассейновъ, предназначавшихся совершенно для другихъ цѣлей. Во всемъ этомъ сквозитъ полуироническая усмѣшка — sic transit gloria mundi. И краски у Гюбера Робера не строги, не холодны, а наоборотъ, онѣ пропитаны свѣтомъ и цвѣтностью. Онъ по-своему, вмѣстѣ съ Пиранези, почитатель общаго кумира передовыхъ художниковъ своего времени — Рембрандта, и вмѣстѣ съ тѣмъ наподобіе своего друга Фрагонара тоже откровенно вырисовывается ...



ченіе голландскимъ мастерамъ свѣтотѣни. Золотые [illegible] солнца [illegible]
сумракъ развалинъ не придаютъ картинамъ мастера [illegible]
ности хоть бы малѣйшей жути. Въ самыхъ даже страшныхъ его [illegible],
самыхъ густыхъ его потемкахъ чувствуешь себя какъ въ веселомъ [illegible]
на берегахъ Сены. Нужды нѣтъ, что онъ заботливо [illegible]
въ прорывахъ между величавыми сводами и огромными стѣнами [illegible]
вающіяся грозы не пугаютъ, такъ же какъ не страшатъ тѣ ураганы, которые
заносятъ пыльными клубами стада Кастильоне и Фрагонара, шаловливо [illegible]
юбки хорошенькихъ пастушекъ и сбивая въ кучу мягкія массы [illegible]

И вотъ почему «французскій Паннини» въ сущности не представляется пѣвцомъ античности, хотя несомнѣнно, что въ его образованіи сыграло большую роль поголовное увлеченіе древностью, начавшееся еще въ 1750 годахъ и доведшее затѣмъ французское искусство до ампира. Самъ Роберъ тоже далеко не послѣдній двигатель этого теченія; напротивъ, онъ больше, чѣмъ кто-либо, способствовалъ увлеченію во Франціи античнымъ искусствомъ и прямо даже модѣ, основанной на этомъ увлеченіи. Но, повторяемъ, для насъ Гюберъ Роберъ не пѣвецъ древности, не вдохновенный археологъ, а характерный и любимый художникъ изящнаго общества ancien régime. Было бы, напримѣръ, ошибкой считать его какимъ-то союзникомъ республиканца-революціонера Давида, и, напротивъ, настоящимъ его единомышленникомъ былъ безпечный, веселый, остроумный, немного наивный и плѣнительный Фраго. Уже скорѣе онъ ученикъ Руссо въ томъ смыслѣ, что и онъ превыше всего и даже превыше древнихъ камней ставитъ мать-природу. Но и отъ угрюмаго Жанъ Жака Роберъ отличается неунывающей жизнерадостностью, вѣчной склонностью къ le mot pour rire, прирожденнымъ тяготѣніемъ къ элегантности, къ блеску высшаго свѣта, въ тѣ времена тоже изъ всѣхъ силъ старавшагося настроить себя согласно восторгамъ женевскаго философа.

Прелестнымъ и типичнымъ памятникомъ этихъ увлеченій избраннаго общества одновременно и природой и античностью, и руинами и пышностью является наиболѣе громоздкое изъ произведеній Гюбера, на сей разъ исполненное не въ краскахъ, а въ камнѣ и даже «въ натурѣ». Гюберъ Роберъ авторъ одного изъ самыхъ блестящихъ шедёвровъ садоваго искусства. Мы говоримъ о переустройствѣ Bains d'Apollon въ Версалѣ. И какъ характерно уже то, что группа Жирардона, нѣкогда служившая памятникомъ всепобѣждающей красотѣ короля-Феба, была имъ использована въ качествѣ стаффажа въ грандіозной «[illegible] потѣхѣ», являющейся памятникомъ того чувствительнаго и утонченнаго въ чувственныхъ наслажденіяхъ времени.

Но слѣдуетъ еще сказать два слова о живописи Робера, какъ таковой. Здѣсь-то и замѣтна болѣе всего его близость къ Фрагонару. [illegible] рядомъ съ живописью своего стремительнаго, безпечно увлекающагося [illegible]



[illegible]

рядомъ съ его геніальными шалостями, рядомъ съ фейерверкомъ его красокъ, живопись Робера можетъ показаться довольно стѣсненной и пресной. Но рядомъ со всѣми остальными французскими художниками и онъ [illegible] отданъ самой стихіи красокъ. Мы подразумѣваемъ какъ самую живописную массу, обладающую прелестью чего-то текучаго, живого, извивающагося, такъ и тѣ цвѣта, которые составляютъ красочный миражъ.

Роберъ принадлежитъ къ величайшимъ техникамъ-поэтамъ и къ самымъ плѣнительнымъ изъ чародѣевъ-живописцевъ. Одно изслѣдованіе поверхности его картинъ доставляетъ радость и веселье: такъ все ловко сдѣлано, такъ все просто, вѣрно и бойко налажено. Очень часто его огромныя стѣнныя панно кажутся увеличенными каприччіо Гварди. Но и любованіе его «колоритомъ» принадлежитъ къ высшимъ наслажденіямъ. Онъ одинъ изъ величайшихъ симфонистовъ, одинъ изъ подлинныхъ «сыновъ гармоніи». Волшебно и вкрадчиво поютъ розовые тона его облаковъ на вечернемъ небѣ, золотомъ и серебромъ отливаютъ его деревья, освѣжающей влагой вуалируютъ тѣни водометы, безчисленные сѣрые, зеленые и коричневые оттѣнки плѣсени складываются на камняхъ его руинъ въ благородные аккорды. И на фонѣ всей этой сдержанной, но отнюдь не скучной красочной ткани звенятъ и смѣются яркіе, веселые удары на костюмахъ фигуръ, дающихъ массамъ истинные ихъ размѣры, а всему настроенію отъ картинъ — оттѣнокъ игривой безпечности[246]. Безпечность эта и есть настоящая душа Гюбера Робера, этого аристократа среди аристократовъ, сумѣвшаго и въ темницѣ, въ двухъ шагахъ отъ гильотины, сохранить полное благодушіе, ясность взглядовъ, творческій пылъ и щедрую доброту.



[246] Фигуры на картинахъ Гюбера Робера принадлежатъ всегда ему самому и [illegible] рисованы такъ ловко и жизненно, написаны такъ красочно и весело, что невольно наводятъ на мысль о сотрудничествѣ съ Фрагонаромъ. [illegible] рядомъ съ [illegible] фигуръ [illegible] замѣтно терпять. Первая быстрота техники далеко не [illegible] соотвѣтствуетъ [illegible] знанію человѣческаго тѣла, формы часто сбиваются, а оттѣнки нѣсколько схематично и рѣзко [illegible] Фрагонара, его гибкость [illegible]





Ж. Б. Грёзъ. Головки. Собраніе [illegible]

XXII



СУЩЕСТВУЕТЪ извѣстная аналогія между отношеніемъ Фрагонара къ Буше и Греза къ Шардэну[1]. Въ обоихъ случаяхъ произошло въ творчествѣ болѣе молодыхъ художниковъ извѣстное «усиленіе психологическаго момента». Но если въ Фрагонарѣ это «оживленіе Буше» выразилось въ общей «конкретизаціи выявленія», въ проявленіи большаго реализма и какъ бы какого-то «запаха жизни», то напротивъ въ «одушевленіи» Грёзомъ картинъ буржуазныхъ нравовъ, созданныхъ Шарденомъ, непосредственность и жизненность заслонилась

---

[1] Jean Baptiste Greuze, сынъ кровельщика, родился 21 августа 1725 г. въ Турнюсѣ. Съ ранняго дѣтства мальчикъ обнаруживалъ влеченіе къ рисованію, однако отецъ, желая сдѣлать изъ него архитектора, относился отрицательно къ первымъ и свободнымъ попыткамъ Ж. Б. въ живописи, и лишь искусная имитація гравюры убѣдила его послать сына въ Ліонъ къ нѣкоему Грандону. Впрочемъ, едва ли послѣдній, занимавшійся [illegible] въ роли живописца кустарнаго промысла, могъ ему дать научить [illegible] есть скорѣе считать Греза самоучкой — какъ бы то ни было, но въ Парижъ Грезъ пришелъ уже вполнѣ зрѣлымъ мастеромъ, авторомъ изумительнаго по своему совершенству произведенія «Отецъ семейства, читающій Библію». Первое время онъ не находитъ у [illegible] въ столицѣ, но затѣмъ [illegible] участіе, которое въ немъ принимаютъ скульпторъ Пигаль и живописецъ Сильвестръ. Грезъ становится извѣстнымъ Академіи, избирающей его въ «назначенные» 28 іюня 1755 г. Вскорѣ послѣ этого устроенная знаменитымъ меценатомъ Лаливъ-де Жюли у себя на дому выставка «Чтенія Библіи» завоевываетъ Грезу полное признаніе всего избраннаго общества Парижа. Въ концѣ того же года онъ уѣзжаетъ въ Италію въ обществѣ и, вѣроятно, на средства аббата Гужено, котораго Академія избрала за это своимъ «почетнымъ сочленомъ». Въ Римѣ Грезъ переживаетъ чувствительный романъ съ какой-то юной принцессой, вышедшей замужъ во время его отсутствія за назначеннаго ей отцомъ жениха, но въ чисто художественномъ смыслѣ его пребываніе на «родинѣ искусства» не имѣетъ для него значенія. Случайнымъ эпизодомъ представляется и выставка имъ серіи итальянскихъ сюжетовъ въ «Салонѣ» 1757 г. Въ томъ же году появляются первыя изъ его «Головокъ», завоевавшихъ огромный успѣхъ во всей Европѣ. Дальнѣйшіе этапы творчества Грёза сводятся къ слѣдующему. Въ «Салонѣ» 1759 г. выставлены, кромѣ ряда портретовъ, — «Заснувшая вязальщица» и «Простота»; въ 1761 г., кромѣ портрета дофина, — знаменитѣйшая картина [illegible], пріобрѣтенная маркизомъ Мариньи и еще при жизни мастера поступившая въ королевскія собранія (тогда же



Ж. Б. Грёзъ. Отецъ семейства, читающій Библію.

идеализаціей, литературная основа которой сразу бросается въ глаза. Отъ Буше къ Фрагонару — шагъ дальше къ романтикѣ. Фраго — упадочникъ и эпигонъ, но такой упадочникъ и эпигонъ, который часто увлекаетъ насъ больше, нежели его болѣе цѣльный предшественникъ. Напротивъ, Грёзъ не

[illegible]



Ж. Б. Грёзъ. La mère bien-aimée. Гравюра Массара

выдерживаетъ сосѣдства со скромнымъ Шарденомъ и всѣ его попытки оживленія и суеты привели на самомъ дѣлѣ къ нѣкоторому его омертвѣнію. У Грёза торжествуетъ не романтическая стихія художественнаго процесса, а принципъ «ut poesis pictura», что, въ сущности, означаетъ порабощеніе живописи

[illegible] искусство Грёза [illegible] остаются все [illegible] Между прочимъ, въ [illegible] картинахъ [illegible] IX года (1801 г.). Впрочемъ, ослабленіе таланта мастера слѣдуетъ объяснить не однимъ только [illegible]

[illegible] въ то время очень крупныя суммы [illegible] довершили остальное. [illegible] слабнущихъ силъ съ нуждой и находя [illegible] поддержку въ лицѣ своей дочери. Умеръ мастеръ 21 марта 180[illegible] г. въ Парижѣ [illegible] Лувръ. [illegible] Леписсёра и др. Лувръ обладаетъ, кромѣ «Деревенской помолвки» [illegible]

литературой. И дальше путь отъ Фрагонара, какъ это ни странно, ведетъ къ Гро и Жерико, къ [illegible] и [illegible] къ «романтикамъ» Второй имперіи, наконецъ, къ Мане и Дега. Грезъ же родоначальникъ всѣхъ и правдивыхъ и слезливыхъ жанристовъ, которыми такъ засорилась живопись XIX вѣка.

Самъ Грезъ, при этомъ, одна изъ первыхъ и одна изъ самыхъ прискорбныхъ жертвъ литературы. Мы знаемъ массу художниковъ, которые, пожалуй, только тѣмъ интересны, что они разсказываютъ. За примѣрами недалеко ходить: большинство нашихъ «передвижниковъ» таковы. Грезъ же, напротивъ, по натурѣ — живописецъ Божьей милостью, одно изъ самыхъ прекрасныхъ колористическихъ дарованій, одинъ изъ прирожденныхъ «геніевъ» техники. И вотъ, когда констатируешь эти его достоинства, нельзя не оплакивать, что онъ свое искусство почти полностью отдалъ на дряблую и глуповатую литературу, на иллюстраціи элементарныхъ прописей, на приторную и лживую чувствительность. Рѣдкой изъ картинъ Греза мы способны любоваться безъ чувства внутренней досады, а иногда оно даже переходитъ въ отвращеніе. И это отвращеніе является инстинктивнымъ протестомъ нашего вкуса противъ того «вандализма», который былъ совершенъ Грезомъ по отношенію къ собственному таланту, имъ если не загубленному, то во всякомъ случаѣ, попранному.

Шарденъ скроменъ. Шарденъ молчитъ. Отсюда та прелесть «почти религіозной тишины», которой полны его произведенія. И у Шардена встрѣчаются «анекдоты», но, въ сущности, мастеръ имъ не придаетъ никакого значенія. Это скорѣе встрѣчи очаровавшихъ его формъ, встрѣчи, подмѣченныя имъ въ своемъ обиходѣ. Красота и глубокое значеніе Шардена въ томъ, что онъ наводитъ лучи своего угадыванія красоты на ту самую «сѣрую обыденность», которая для всякаго иного кажется простой мѣщанской тиной. И вотъ неожиданно подъ этими лучами художника оказывается, что и самаго скромнаго «мѣщанина» окружаетъ цѣлый міръ красоты, дивная ткань живописной поэзіи, чарующая музыка красокъ. Изъ простой комнаты съ тремя стульями, изъ своего скромнаго «завтрака» Шарденъ создаетъ «спектакли», болѣе драгоцѣнные, нежели самыя пышныя придворныя оперы. Совсѣмъ иное у Греза. Грезъ непремѣнно что-то твердитъ, чему-то учитъ и въ ре-

[illegible] въ Эрмитажѣ [illegible] ... щенскій шарфъ» 1774 ... [illegible] ... Шереметева [illegible] ... Шуваловой [illegible]

[illegible]



дальнѣйшаго получается не извѣстие тѣхъ важныхъ свойствъ [illegible], которыхъ и существуетъ живопись, а ихъ возмущение. И смотрѣ[illegible] хочется [illegible] до такой степени надоѣдаетъ авторъ-комментаторъ. Пусть [illegible] самый спектакль, разъ онъ отравленъ совершенно лишними пояснениями.

А главное какая, въ сущности, пустота и нищенство подъ этими [illegible]ратурными прикрасами, и какая ложь подъ этой эпопеей изъ добродѣтели![1] Что можетъ быть болѣе [illegible] огромнаго большинства знаменитыхъ Грёзовскихъ «Têtes d'expression» — гордости всѣхъ коллекционеровъ, любящихъ хвастаться именами, но не желающихъ выработать личное отношение къ собраннымъ предметамъ! Что означаютъ эти улыбающиеся, ужасающиеся, умиляющиеся личики, какъ не самое откровенное актерство, кокетничание чувствами горя, любви? Вышелъ лицедѣй на подмостки, и «давай корчить физиономию», а публика радуется тому, какъ это онъ ловко дѣлаетъ. Но и большая глубина порочности подъ всей этой игрой въ чистоту. Обстановкой и костюмами персонажей Грёзъ близокъ къ Шардэну, но самая его трущоба взята напрокатъ изъ «Parc aux cerfs» или изъ тѣхъ гаремовъ, которые окружали Сантерра и Буше. Грёзъ и умиляется-то чистотой дѣвушки, чтобы еще острѣе гутировать ея падение. Въ Грёзѣ гораздо больше Ретифа де ла Бретонъ или даже маркиза де Садъ, нежели аббата Прево и Руссо.[2]

Къ сожалѣнию, разъ познаешь то, что въ характерѣ Греза напоминаетъ автора соблазнительныхъ романовъ, то недовѣрие свое не можешь побороть даже передъ такими картинами, въ которыхъ онъ дѣйствительно мастерски разыгрываетъ роль de l'homme vertueux et sensible. А на самомъ дѣлѣ, если бы осталось отъ Грёза только эти картины (среди нихъ эрмитажный

[1] Все, что мы знаемъ о личности Грёза, рисуетъ его намъ скорѣе въ непривлекательномъ свѣтѣ. Марьеттъ сообщаетъ, что въ немъ продолжала жить грубость «сапожника», [illegible] даже во время его писанія портрета дофина. При всемъ своемъ культѣ скромности онъ былъ самодоволенъ, вѣрнѣе, самовлюбленъ до глупости, и эту свою слабость онъ обнаруживалъ стереотипнымъ образомъ при всякомъ удобномъ и неудобномъ случаѣ. Критику онъ не выносилъ совершенно и неизмѣнно [illegible] его слабыя стороны, и, въ общемъ, до самой революціонной бури онъ пользовался огромной популярностью; да и въ революціонную эпоху ему удалось избѣжать тѣхъ преслѣдованій, которымъ подверглись Фрагонаръ и Гюберъ Роберъ, [illegible] аристократіи. Любопытно, что въ самый [illegible]

[2] [illegible]

образцеинъ «Особенно [illegible] Грёзъ [illegible] изображеніи той женской красоты, которая только еще намѣчается, но еще не установилась въ чертахъ дѣвушки. Онъ обладаетъ божественными тонкими и нѣжными средствами для передачи [illegible] для передачи золотистаго [illegible] получающагося вверху лба, для [illegible] разбѣгающихся на [illegible] Онъ придаетъ глазамъ [illegible] голову его собственную [illegible]



Ж. Б. Грёзъ. Этюдъ къ «La mère bien-aimée». Рисунокъ. Бывшее собраніе Гонкуровъ.

«Паралитикъ», эскизе «Деревенскіе новобрачные» или извѣстная намъ по гравюрѣ «La mère bien-aimée», то и мы могли бы его счесть за того подлиннаго «поэта мѣщанства», какимъ онъ представлялся Дидро. Особенно интересна послѣдняя изъ этихъ картинъ, въ которой театральность позы вернувшагося съ охоты отца совершенно искупляется группой засыпанной своими дѣтьми матери. Эта копошащаяся на родимомъ ихъ чревѣ масса новыхъ здоровыхъ радостныхъ существъ, въ [illegible] [illegible] своe обожаніе [illegible] [illegible] вдохновеннымъ имъ [illegible] материнства, [illegible] [illegible] свидѣтельствующей о всѣхъ тѣхъ сокро-

Кривна [illegible] [illegible] Мерт-

[illegible] постъ Парижа XVIII в., это [illegible] [illegible]

вищахъ живописи, которыя всегда жили и до сихъ поръ живутъ во французской буржуазіи. Но [illegible] творчества у Греза рѣдки, и эти истинные шедевры тонутъ въ морѣ сентиментальной лжи.

И тѣмъ болѣе это досадно, что почти всюду Грезъ умѣетъ такъ или иначе напоминать о своемъ исключительно живописномъ дарованіи. Въ любомъ наброскѣ жирной сангиной или углемъ, въ любой заливкѣ сепіей и тушью сказывается подлинный «волшебникъ техники» и изумительный знатокъ красоты. Въ картинахъ же прелесть его живописи не только [illegible] всюду достигаетъ прелести Фрагонара, но иногда бодростью кисти и увѣренностью пріемовъ даже превосходитъ ее. Мало того, въ нѣкоторыхъ [illegible]ныхъ случаяхъ Грезъ даже затмеваетъ технику Шардэна. Въ лучшихъ картинахъ мастеръ, при полной непринужденности мазка, придаетъ всей поверхности особый характеръ плотной эмалевости, а краски его — [illegible] сливочно-бѣлые и зеленовато-сѣрые оттѣнки — складываются въ гармоніи рѣдчайшаго качества и упоительной сочности.

Обыкновенно историки живописи настаиваютъ на томъ, въ чемъ Грезъ является «предвѣстникомъ революціи», въ чемъ онъ еще задолго до «оздоровляющей» реформы Давида явился какимъ-то врачевателемъ пороковъ, охватившихъ Францію. И за эти его «заслуги» Грезу прощается многое, что должно коробить въ творчествѣ этого своеобразнаго потомка Тартюфа. Для насъ же, напротивъ, лишь исключительныя качества Грёза-живописца искупаютъ то, что проповѣдникъ создалъ приторно-лицемѣрнаго и зачастую просто глупаго. Не будь поистинѣ дивной живописи Греза, мы не занялись бы имъ такъ же, какъ мы не занимаемся всѣми его братьями-памфлетистами и резонерами. Въ глубинѣ души мы къ тому же и не вѣримъ, что вся эта педагогика дѣйствительно могла въ какой-либо степени оздоровить общество, да и самое состояніе болѣзни мы усматриваемъ вовсе не въ тѣхъ формахъ разврата, въ которыя вылилась пресыщенность наслажденіями, а въ томъ душевномъ состояніи (вовсе не одной только Франціи), которое привело къ исчезновенію болѣе возвышенныхъ запросовъ.

Грезъ дѣйствительно настоящій представитель той эпохи, которую Гонкуры прекрасно характеризовали слѣдующими словами: «Quand ces siècles [illegible] dans le XVIII siècle! [illegible]» И дѣйствительно не подлинное исправленіе нравовъ [illegible] знаменуетъ искусство Греза, а лишь какое-то [illegible] разслабленіе его проницательности, [illegible] иллюзію. Но если мы вглядимся пристальнѣе въ то, что представляло изъ себя (и должно было представлять изъ себя) европейское общество наканунѣ революціи, то мы признаемъ, что [illegible]

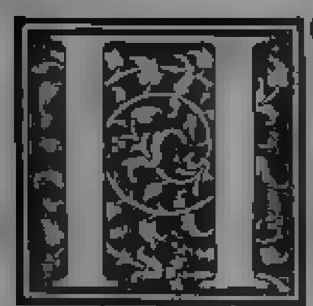


Ж. Б. Грёзъ. Le premier [illegible]. Собраніе граф. Е. В. Шуваловой

мало отрадно. — Грёзъ въ своей докладной запискѣ о собственныхъ семейныхъ невзгодахъ вскользь упоминаетъ о томъ, что жена его не имѣла никакой религіозности. Въ сущности же въ этомъ едва замѣтномъ [illegible] хотя бы символическій [illegible] поколѣнія не только его личнаго, но всего современнаго Грёзу быта. Не порожала ли [illegible] XVIII вѣка [illegible] тѣмъ, что въ лучшихъ людяхъ эпохи Вольтера [illegible] самое ощущеніе [illegible] верховныхъ началъ [illegible] И въ частности не самъ ли [illegible] Грёзъ, что онъ [illegible] и что такому [illegible] вѣрить [illegible] у него [illegible] права [illegible] Поэтому [illegible] его не [illegible] и [illegible] онъ [illegible] [illegible] [illegible] своей [illegible] [illegible] нежели святостью ихъ борьбы.

Ж. Хуэль. Гробница св. Леонарда. Акватинта самого мастера

XXIII



ПОСЛѢДНІЯ главы о французской живописи въ XVIII вѣкѣ мы посвящаемъ изученію пейзажистовъ и бытописателей-жанристовъ. Подобное предметное раздѣленіе представляется въ данномъ мѣстѣ не только допустимымъ, но и желательнымъ, въ виду того, что со всѣми большими художниками-«неспеціалистами» мы уже покончили и теперь остается заняться художниками, замкнувшимися въ извѣстную область [illegible]

Начнемъ съ пейзажа. Чтобы оцѣнить вполнѣ эволюцію, которую сдѣлала французская живопись за XVIII вѣкъ въ этой области, нужно помнить о томъ, что вмѣстѣ [illegible] всѣ художники-неспеціалисты: Ватто, Буше и Фрагонаръ

[illegible] изъ [illegible] въ области [illegible] Въ ограниченную свою сферу онъ вкладывалъ всю сумму любви и вниманія, которыми были полны [illegible] свою [illegible] гробку, и бронзовщикъ отдавалъ [illegible] съ тѣмъ трепетомъ, съ тѣмъ [illegible] художественныхъ [illegible]



Жозефъ Вернэ. Видъ Бордо. Гравюра Леба

У перваго небо и земля ожили, согласно тѣмъ завоеваніямъ правды, которыя были сдѣланы еще Рубенсомъ и другими «соотечественниками» Ватто — фламандцами. Буше внесъ во французскій пейзажъ шутливо кокетливую, пикантно-живописную ноту, заимствованную отчасти у Кастильоне и у другихъ итальянцевъ [344]. Съ помощью этой ноты онъ и сообщилъ реализму нидерландскаго происхожденія болѣе народный, отвѣчающій требованіямъ XVIII вѣка оттѣнокъ. Наконецъ Фрагонаръ воспѣлъ природу, какъ великую общую любовницу, какъ вакханку, расточительную на ласки, пышную и радостную. Въ его живописи французскій esprit окончательно обезвредилъ формулы, пришедшія изъ Нидерландовъ и Италіи. Однако рядомъ съ этими тремя универсальными мастерами работало не мало другихъ художниковъ, которые повели французскій пейзажъ отъ строгой условности grand style, завѣщанной Пуссеномъ къ

[illegible]



Жозефъ Верне. Фрагментъ одного изъ видовъ Тулона. Гравюра Леба

поэзіи простоты и обыденной правды, тѣмъ самымъ подготовляя почву для торжества реализма, столь характернаго для позднѣйшей эпохи.

Не исключеніемъ среди этихъ «завоевателей правды» являются и два знаменитыхъ пейзажиста Франціи XVIII вѣка, знакомый уже намъ Гюберъ Роберъ и Жозефъ Верне. Первый, правда, изображалъ преимущественно лишь руины и «цѣльные» храмы, дворцы и акведуки. Истинная однако прелесть искусства Робера заключается въ томъ, что и въ его «архитектурной» картинѣ, совершенно утратившей свой строго-археологическій характеръ, властно воцаряется природа. Жозефъ Верне [233], котораго сейчасъ принято считать

[233] Claude Joseph Vernet, сынъ живописца-декоратора Антуана В. († 10 [illegible] 1753), родился въ Авиньонѣ 14 августа 1714 г. Учился [illegible] своего отца, при которомъ вначалѣ [illegible] подмастерьемъ. [illegible] исключительныхъ способностей [illegible] Антуана разстаться съ нимъ и поручить его своему другу маринисту Jean Viali, у котораго [illegible] поселился въ Эксѣ. Всего 17-ти лѣтъ [illegible] получаетъ [illegible] расписать домъ маркиза [illegible] успѣхъ этой работы [illegible] счетъ въ Римъ (1734 г.). [illegible] Manglard [illegible] посылаетъ [illegible] [illegible] картины — «Пансеръ [illegible] обществѣ [illegible] 1746 [illegible] Марки[illegible] [illegible] картину [illegible]



Ж[illegible]фъ Верне. Лунная ночь. Императорскій Эрмитажъ

изъ какого-то [illegible] и условнаго «разсказчика о буряхъ» былъ на самомъ дѣлѣ такимъ же искателемъ правды и прекраснымъ ея знатокомъ. Разумѣется, не все въ твореніи Верне одинаково удачно. Часто въ нихъ все тои же ремесленности — мастеръ повторялся много и свои особенности съ теченіемъ времени онъ превратилъ даже въ трафаретъ. Но недочеты въ творчествѣ Верне (вполнѣ понятные при неимовѣрной его продуктивности) не должны препятствовать занять ему мѣста рядомъ съ завоевателями правды. Недаромъ онъ является достойнымъ преемникомъ Клода, въ трудныхъ ст[illegible]

[illegible] относительно воспроизведенія этихъ [illegible] Ж. Верне, которыхъ надобно [illegible] [illegible] 1762 г.) отвести на такое рѣшен- [illegible] въ 1763 г., впрочемъ, В. [illegible]

[illegible] пропущенъ разстаться со своей женой, впавшей [illegible] въ Парижѣ, въ своей луврской квартирѣ, 3 [illegible] 1789 г.) въ «Salon de la Correspondance» онъ уча- [illegible] сепаратную выставку изъ всѣхъ произведеній [illegible] ныхъ коллекцій. Съ 1766 г. В. состоялъ совѣтни- [illegible] онить не въ самой галлереѣ, а въ смежномъ

[illegible] онъ соперничаетъ въ точной съемкѣ съ [illegible] и конецъ, въ длинномъ рядѣ картинъ мастера можно считать предтечей Тёрнера и всей [illegible] англійской школы, которая избрала своей задачей изображеніе [illegible] ныхъ стихій».

Наибольшую популярность въ свое время [illegible] себѣ [illegible] чатьи Sturm und Drang Верне и завоевалъ себѣ своими «Кораблекрушеніями», «Ураганами» и «Бурями». Надо, при этомъ, отдать ему справедливость, что къ толковому знанію законовъ водной стихіи и обычной архитектуры, почерпнутому отъ нидерландцевъ (отъ Мунера, Эверлингена и Рюисдаля) отъ своего непосредственнаго предшественника Манглара [24], Верне прибавилъ цѣннѣйшія собственныя наблюденія [25]. «Вода Жозефа Верне, несмотря на нѣкоторую черствость техники, все же живетъ, колышется и бьется, переливается и несется, «сквозитъ» и пѣнится, какъ живая. Волны Верне имѣютъ свою душу, угаданную въ теченіе долгихъ и страстныхъ наблюденій моря. Не менѣе поразительно то мастерство, съ которымъ онъ передаетъ слои озаренныхъ солнцемъ облаковъ [illegible] тучъ надъ горизонтомъ.

«Musée de la Marine», откуда давно пора ихъ взять для помѣщенія въ болѣе достойномъ мѣстѣ. Не мало произведеній Верне разбросаны и по дворцамъ Версаля и Компьена, а также по музеямъ Экса, Анжера, Безансона, Блуа, Шартра, Ліона, Марселя, Монпелье, Нанта, Орлеана, Руана, Сентъ-Этьена, Мюнхена, Берлина, Стокгольма и Лондона. Въ русскихъ собраніяхъ В. представленъ также исчерпывающимъ образомъ: въ Эрмитажѣ восемнадцатью картинами, характеризующими всѣ эпохи и всѣ пріемы мастера, въ Академіи Художествъ пятью [illegible], среди нихъ два прекрасныхъ [illegible] Альбано, въ Румянцевской галлереѣ, въ галлереѣ [illegible] и др., въ коллекціяхъ [illegible] Бенуа, Александра Бенуа [illegible] и др. — Кромѣ Леба, съ В. гравировали Аламе, Аврель, Балешу, Бассанъ, Белазекъ, [illegible] Берто, [illegible], Гардэ, Лево, Флипаръ. [illegible] Gravures des vues perspectives des ports de France [illegible] par M. Vernet [illegible] 1820 [illegible] XXIX [illegible] 307 [illegible] et les [illegible] 1862 [illegible] de [illegible] 64 [illegible] «Les Vernet, J. V. et la peinture au XVIII s. avec [illegible]

[illegible] Адріанъ Манглар родился въ [illegible] 1695 г. [illegible] Академіи, позже — членъ римской Академіи св. Луки. [illegible] 1749 [illegible] 1760 г. Произведенія его находятся въ Луврѣ

«Кораблекрушеніе» — въ [illegible] въ римскомъ palazzo [illegible] въ Вѣнской галлереѣ [illegible] оригинальныхъ офорта мастера, изданные въ Римѣ въ 1753 и 1754 гг.

[25] Возможно, что если бы удалось собрать [illegible] Манглара, то онъ не только занялъ бы положеніе связующаго звена между маринистами XVII вѣка [illegible] и Жозефомъ Верне, но принесъ бы и нѣкоторый «ущербъ» славѣ послѣдняго. По крайней мѣрѣ, это мы можемъ предположить по гравюрамъ съ его произведеній [illegible] и по рисункамъ, содержащимъ всѣ элементы, характерные для Верне. Но и сейчасъ о роли Манглара въ развитіи «марины» не надо забывать [illegible] картины въ частныхъ собраніяхъ [illegible] этикетку Верне, по провѣркѣ оказались бы произведеніями его предшественника. [illegible] картины Верне пришлось бы отдать двумъ его послѣдователямъ [illegible] и Хю. На такое предположеніе наталкиваютъ гравюры съ [illegible] — Маршандъ [illegible] 1775 [illegible] въ Румянцевской галлереѣ [illegible] находятся въ музеяхъ [illegible] въ 1782 г. за картину «Входъ въ [illegible] въ «Салонѣ» съ 17[illegible] смерти (въ Парижѣ 26 декабря 1823 г.). Произведенія Хю находятся въ Луврѣ (въ запасѣ?), въ [illegible] въ Марсельскомъ музеѣ [illegible]

жуткую темноту грозы или апоѳеозъ заката. Но, пожалуй, еще болѣе пріятны его картины менѣе патетическаго характера, его лунныя ночи и въ особенности его безхитростныя ведуты — тѣ самые виды, при взглядѣ на которые невольно напрашивается сравненіе французскаго мастера съ «геніальнымъ фотографомъ» Беллотто.

Въ чисто-живописномъ отношеніи Верне уступаетъ жирной, сочной, густой, цвѣтистой манерѣ венеціанца. У француза все нѣсколько суше, холоднѣе; всюду проглядываетъ извѣстная разсудочная нотка: то въ видѣ анекдотическаго стаффажа, то въ видѣ какой-то «поэтической» подстроенности общаго. Однако, въ цѣломъ рядѣ другихъ картинъ, и особенно въ прославившейся на весь міръ серіи «Ports de France» самые недостатки Верне переходятъ въ достоинства, и въ этихъ «портретахъ» портовыхъ городовъ художнику удалось въ одно и то же время создать настоящую «поэму часовъ дня» и соорудить одинъ изъ самыхъ интересныхъ памятниковъ жизни своего времени.



[illegible]. Въ древнемъ храмѣ. Румянцевскій музей.

Чего чего нѣтъ на этихъ картинахъ «королевскихъ гаваней»[1]. Мы присутствуемъ при прогулкахъ [illegible] и при ученіи солдатъ, при уловѣ рыбы и при работахъ [illegible]. Въ Тулонѣ мы совершаемъ [illegible] городъ, гдѣ въ бесѣдѣ [illegible]

[1] [illegible]

Въ Бордо мы присутствуемъ въ зорѣ въ саду у коменданта и ожидаемъ пока зарядятъ пушку для выстрѣла, знаменующаго конецъ дня; въ Антибахъ веселые собираютъ фиги, и мимо насъ проходитъ толпа несчастныхъ эмигрантовъ и ссыльныхъ куртизанокъ, среди которыхъ невольно ищешь де Грі и Манонъ. Въ Сеттѣ укрывшіяся въ порту галоты спѣшатъ убрать паруса, а въ Марселѣ толпа купальщиковъ барахтается въ водѣ рядомъ съ рыболовами устрицъ, закусывающими тутъ же на скалахъ. Всюду при этомъ Жозефъ Верне остается скромнымъ объективнымъ наблюдателемъ, предоставляющимъ свои кисти, свои краски для безпристрастной, но вмѣстѣ съ тѣмъ любовной лѣтописи своего времени.

И вотъ благодаря именно этой объективности Верне мы вѣримъ ему вполнѣ и вмѣстѣ съ довѣріемъ къ художнику у насъ почему-то просыпается глубокое уваженіе къ культурѣ его столь оклеветаннаго времени. Правда, яркихъ красокъ природы — травы, деревьевъ, скалъ, далей, какъ мы ихъ теперь (послѣ Коро и импрессіонистовъ) умѣемъ видѣть, не найти у Верне. Къ тому же все у него какъ будто вымыто, причесано и приглажено. Однако самое чувство жизни у него обострено въ сильнѣйшей степени, и того, кто сумѣетъ побороть въ себѣ непріязнь къ чрезмѣрной методичности мастера, ожидаютъ безчисленныя открытія въ смыслѣ познанія всего жизненнаго движенія старой, дореволюціонной Франціи. И какъ пріятно послѣ всѣхъ торжествъ и праздниковъ придворныхъ хроникёровъ, послѣ эротическихъ анекдотовъ спеціалистовъ по «sujets galants» — увидать XVIII столѣтіе въ образѣ труда и на лонѣ природы, подъ воздушнымъ шатромъ неба. У Верне видишь во всей широтѣ самую сцену, на которой протекала кипучая жизненная комедія наканунѣ революціонной грозы.

Гюберъ Роберъ и Верне — два величайшихъ пейзажиста Франціи XVIII вѣка, но лишь немногими ступенями ниже ихъ толпится масса другихъ художниковъ, частью къ нимъ примыкающихъ, частью независимыхъ. Къ Роберу примыкаютъ спеціалисты по архитектурному пейзажу: Хуэль, Клериссо, де Маши, Перне, Деспра, Марешаль. За это же время французская школа дала не мало методичныхъ и точныхъ списателей видовъ, въ родѣ Жана Риго, Мармонтеля, Оданы и шевалье Леспинаса. Среднее положеніе между изряднымъ искусствомъ Фрагонара и полной искренностью первыхъ реалистовъ занимаетъ венеціанецъ Казанова со своимъ ученикомъ эльзасцемъ Лутербуромъ. Наконецъ, первыми представителями строго реалистическаго и все же вполнѣ художественнаго пейзажа являются — Лантара, [illegible], Моро и де Буасье.

Самый красивый, самый живописный изъ всѣхъ перечисленныхъ мастеровъ — уроженецъ Руана Хуэль[**]. Вымышленныхъ композицій [illegible]

[illegible]

[**] Жанъ Пьеръ Хуэль (?) [illegible] родился въ Руанѣ въ 17[illegible] [illegible]

[illegible]



нимъ извѣстно, не найти въ его достаточно обширномъ творенiи [illegible] своихъ реалистическихъ изученiяхъ природы и архитектуры Хуэль [illegible] затрудненiя переходить отъ широкихъ топографическихъ панорамъ къ уютнымъ уголкамъ, отъ потребныхъ ведутъ къ [illegible], [illegible] свое пониманiе простора, воздуха, свѣта, свое мастерское владѣнiе рисункомъ. Самый выборъ мотивовъ выдаетъ въ немъ своеобразiе отношенiя [illegible]димости и вкусъ болѣе передовой, нежели у его товарищей, включая [illegible] Фраго и Робера. Наконецъ, техника его плавная, легкая, увѣренная и [illegible] является чѣмъ-то изъ ряду вонъ выходящимъ даже въ [illegible] многоголовнаго мастерства»[258].

Рядомъ съ Хуэлемъ Клериссо покажется черствымъ, сухимъ и [illegible]тичнымъ[259]. Его краски рѣзки, ему незнакомо вливанiе однихъ тоновъ въ другiе, онъ плохо различаетъ нѣжные оттѣнки и принужденъ удовлетворяться довольно банальной раскраской. Но Клериссо остается превосходнымъ архитекторомъ-живописцемъ, изумительнымъ знатокомъ древности и первокласснымъ, очень своеобразнымъ композиторомъ. Екатерина II, питавшая къ архитектурѣ настоящую страсть, удѣляла Клериссо совершенно исключительное вниманiе, и это перестаетъ удивлять послѣ того, какъ, преодолѣвъ нѣкоторую сухость работъ художника, обратишься къ чисто архитектурнымъ ихъ достоинствамъ. Чего-чего только мы тогда не найдемъ въ смыслѣ фиксированiя знаменитыхъ сооруженiй древности, и какое знанiе, какая изобрѣтательность, какое чувство мѣры и пониманiе ритма!

Съ де Машп мы удаляемся на шагъ отъ архитектурной методичности и приближаемся къ Гюберу Роберу. Но все же и онъ, въ сущности,

---

даря своимъ покровителямъ художникъ получилъ [illegible] конкурса и римское пенсiонерство. Выѣхалъ мастеръ въ февралѣ 1776 г. и вернулся въ августѣ 1779 г. Результатомъ путешествiя Х. въ Сицилiю явилась обильная выставка въ «Салонѣ», а также его капитальное богато иллюстрированное изданiе «Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari» стоимостью самого Х. Paris, 1782—86). Кромѣ того, имъ опубликованъ въ 17[illegible] г. [illegible] сборникъ [illegible] въ 186[illegible] [illegible] въ 1803 г. «Histoire des deux éléphants du Muséum de Paris» [illegible] Х. принималъ участiе въ иллюстрированiи [illegible] а также Гуэля «Voyage pittoresque de la Grèce» [illegible] 17[illegible] Умеръ художникъ въ Парижѣ [illegible] 1813 [illegible]

(окрестности Шантелу). Большое количество его итальянскихъ этюдовъ хранится въ Луврѣ и въ Эрмитажѣ. Послѣ художника осталось въ рукописяхъ и стихотворныя его произведенiя.

[258] Многiя гуаши, такiя нѣжныя и прозрачныя по краскамъ, позволили бы Хуэля зачислить въ группу «реалистовъ», однако, большинство его произведенiй изображаютъ руины и строго лишь [illegible] и это заставляетъ [illegible] его группировать въ этомъ мѣстѣ.

[259] [illegible] Louis Clérisseau родился въ Парижѣ въ 172[illegible] г. Получилъ «Prix de [illegible]» въ качествѣ архитектора въ 17[illegible] [illegible] въ Италiи. Въ 1769 [illegible] Руины [illegible] рекомендацiи Фальконета [illegible] 1820 [illegible]



Ж. Риго. La salle aux Marronniers въ Версалѣ. Гравюра самого мастера

болѣе художникъ циркуля и линейки, нежели красокъ и кистей[200]. Если повѣсить картину де-Маши рядомъ съ Роберомъ или Хуэлемъ, то она сразу утратитъ свое обаяніе, покажется скучной академической программой. Тѣмъ не менѣе, по сравненію съ другими руинистами мастеръ оказывается стоящимъ ближе къ жизни. Уже одно то характерно, что онъ не брезгалъ изображеніемъ улицъ и набережныхъ Парижа, что онъ заинтересовывался небесными эффектами и пытался иногда, наподобіе Беллотто, передать игру тѣней и рефлексовъ въ солнечный день. Нѣсколько его картинъ интересны и какъ памятники времени. Идя слѣдомъ за Роберомъ, онъ показываетъ намъ развалины, произведенныя тѣми bouleversements, которыя уже въ XVIII вѣкѣ начали видоизмѣнять готическій обликъ Парижа сообразно съ требованіями городской гигіены; въ другихъ картинахъ художникъ разсказываетъ про разрушенія величественныхъ дворцовъ Короля Солнца или про грандіозные пожары, отъ которыхъ пострадали кварталъ St. Sulpice'а и старый Hôtel Dieu.

Ближе всего къ Роберу въ смыслѣ композиціи подходитъ Перне, тонкое искусство котораго популяризовано очаровательными цвѣтными гравюрами

тыхъ 17 гуашей подъ стеклами въ покояхъ Эрмитажа, выходящихъ на Неву. См. «Сборникъ Историческаго Общества», тт. XIX и XXIII, а также статью А. Трубникова въ «Старыхъ Годахъ» 1913 г., іюль-сентябрь, стр. 43 («Матеріалы для исторіи царскихъ собраній»).

[200] Pierre Antoine de Machy или Demachy родился въ Парижѣ въ 1723 г. Ученикъ Сервандони. «Назначенный» въ 175[illegible] г., академикъ — въ 1758 г., совѣтникъ — въ 177[illegible] г., профессоръ перспективы въ 1786 г. Участвовалъ въ Салонахъ съ [illegible] по 1802 г. Умеръ въ Парижѣ, въ своей [illegible] кварталѣ 10 сентября 1807 г. Мастеръ представленъ въ музеяхъ Парижа (Лувръ и Карнавале), Анжера, Руана, Валансьена, Версаля. Замѣчательная картина де М. находится и въ Московскомъ Румянцевскомъ музеѣ; небольшая картина, изображающая руины послѣ пожара Сенъ-Жерменской ярмарки, у О. Э. Браза (1781 г.). Самому де М. принадлежатъ двѣ гравюры [illegible] гравировали его сынъ [illegible]. Фигуры на картинахъ де М. [illegible] принадлежать другимъ художникамъ [illegible] бурy.

Жаниné, предназначенными для коробочекъ и всякихъ бездѣлушекъ [261]. Модники и модницы того времени любили въ своихъ карманахъ таскать эти крошечные виды грандіозныхъ развалинъ и сооруженій. Давая открытую табакерку, élégant не только просилъ «одолжиться», но и обращалъ вниманіе на картинку на крышечкѣ, послѣ чего нерѣдко неожиданно завязывалась бесѣда о высокихъ законахъ зодчества и благородномъ искусствѣ древнихъ. Гигантскія колоннады, нескончаемые своды, лѣстницы и переходы, площади и бани помѣщаются на пространствѣ въ десять-двадцать сантиметровъ, и подписи подъ ними завѣряютъ, что передъ нами изображенія славнѣйшихъ городовъ античнаго міра.

Съ Депрэ мы совершаемъ переходъ отъ архитекторовъ р[illegible] къ ведутистамъ. Наибольшую популярность мастеръ завоевалъ себѣ своими изображеніями грозныхъ изверженій Везувія и сказочныхъ фейерверковъ папскаго Рима [262]. Въ этихъ аквареляхъ и раскрашенныхъ гравюрахъ лучше всего проявились и тяготѣніе Депрэ къ романтикѣ и его пылкій темпераментъ. Но не менѣе хороши театральныя декораціи художника, а также его спокойные, точные виды, всегда украшенные десятками и сотнями мѣтко схваченныхъ фигурокъ. Моментами эти снующія толпы, эти элегантныя группы напоминаютъ лучшее, что создано Кошеномъ и Габріэлемъ де Сентъ Обэномъ. Въ эффектахъ же освѣщенія Депрэ съ успѣхомъ соперничаетъ съ Фрагонаромъ, съ Роберомъ, съ Пиранези и съ Гонзаго. У Депрэ многому долженъ былъ научиться и нашъ Тома де Томонъ, захолодившій впрочемъ, жизненное искусство своего прообраза слишкомъ ограниченной приверженностью къ классическимъ канонамъ [263].

---

[261] О Pernet намъ извѣстно лишь то, что въ 1779 г. онъ выставлялъ два пейзажа гуашью въ «Salon de la Correspondance» и что съ его акварелей гравировали [illegible] и Janinet. — Перне подходитъ къ архитектурамъ Гюбера Робера. Особенно же близки къ садовымъ пейзажамъ Робера рисунки Maréchal'я, о которомъ, къ сожалѣнію, намъ ничего не удалось найти.

[262] Louis Jean Desprez родился въ Ліонѣ (или въ Оксеррѣ) въ 1743 г.; ученикъ по архитектурѣ Блонделя, а также Руаля и Дюмона; получилъ «римскую поѣздку» на конкурсѣ 1776 г. за проектъ «Замокъ грансеньёра» (впрочемъ, уже въ 1771 г. мастеръ состоитъ преподавателемъ «École Militaire»). Изъ Рима Д., заручившись благоволѣніемъ шведскаго короля Густава III, слѣдуетъ за нимъ (въ 1784 г.) въ Стокгольмъ, гдѣ, состоя придворнымъ художникомъ, онъ сочиняетъ проекты декорацій для Оперы, пишетъ историческія картины на сюжеты [illegible] русской войны [illegible] и [illegible] постройку замка въ [illegible], прерванную смертью короля. Съ 1791 г. Д. состоитъ преподавателемъ наслѣднаго принца. Послѣдніе годы художника [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] былъ въ это время проектомъ грандіознаго [illegible], которые въ его мечтахъ должны были [illegible] всѣ государства Европы. Умеръ Д. въ Стокгольмѣ въ 1803-мъ или въ 1804 г. — Значительная часть произведеній мастера (и всѣ его большія картины) находится до сихъ поръ въ Швеціи, но, кромѣ того, ими обладаютъ безансонскій музей, Эрмитажъ, дворецъ въ Павловскѣ (небольшой рисунокъ «Вилла д'Эсте»), парижское собраніе М. Н. Mercier и собраніе Александра Бенуа («Занавѣсъ Стокгольмской Оперы»). Часть акварелей мастера исполнены не по рисованному, а по гравированному штриху. См. «Magasin Encyclopédique Millin», 1804, т. V, стр. 540; Dussieux «Artistes français à l'étranger», изд. 1876, стр. 600—602; Gabriel Mourey «Quelques aquarelles de L. J. Desprez» въ «Les Arts», 1908, № 74.

[263] Къ той же группѣ Робера принадлежатъ еще, въ своихъ этюдахъ Рима, историческій живописецъ Амана, отчасти ученикъ Буше Ле-Мегга и, наконецъ, въ своихъ офортахъ, архитекторъ Моро-Депру (композиціи на этихъ офортахъ напоминаютъ, впрочемъ, [illegible] классицизмъ [illegible]). [illegible] Jacques [illegible] родился въ Парижѣ въ 1730 г. [illegible] въ 17[illegible] г. [illegible] академикъ [illegible] въ 17[illegible] г. Умеръ въ Парижѣ 6 марта 1[illegible] г. Преимущественно извѣстенъ какъ историческій живописецъ [illegible] [illegible] «Марсъ передъ Карѳагеномъ» [illegible] — [illegible] [illegible] Le Mettay родился въ [illegible] 1728 г. [illegible] [illegible] [illegible] награду въ 1748 г. за три картины съ сюжетами изъ библіи [illegible] въ 1757 г.



Кавалеръ Леспинасъ. Иллюминація въ Трianонѣ. Гравюра Н.

Среди скромныхъ ведутистовъ выдающееся положеніе занимаютъ создатель длинной серіи видовъ Парижа и его окрестностей Жанъ Риго и его отдаленный преемникъ кавалеръ Леспинасъ. Первый характеренъ для раннихъ годовъ царствованія Людовика XV [203]. Все въ его произведеніяхъ носитъ еще величавый сановный отблескъ вѣка Grand Roy, медленно движутся толпы среди боскетовъ, по регламенту бьютъ фонтаны, по ранжиру тянутся куртины и аллеи. Сообразно съ этимъ главное вниманіе мастера обращено на перспективу, точ-

умеръ въ Парижѣ 21 марта 1759 г. Ему принадлежатъ рисунки [illegible] [illegible]

и Гамптонъ-Корта. Умеръ Р. въ 1754 г. Рѣзцу Р. принадлежатъ нѣсколько пейзажей съ библейскими фигурами, рядъ парижскихъ празднествъ, два вида Марселя во время чумы 1720 г., рядъ видовъ королевскихъ дворцовъ подъ общимъ названіемъ «[illegible] maîtres [illegible]», серія, изображающая игру «Le jeu de la fronde», серія морскихъ пейзажей, служащая какъ бы энциклопедіей корабельной жизни, серія въ 36 листовъ, иллюстрирующая военное искусство древнихъ, серія «Representations des actions les [illegible]» [illegible] гравюръ существуютъ многочисленныя копіи и [illegible]



Фр. Казанова Le Choc de Cavalerie [illegible]

ность построенія которой доходитъ у Риго до школьной наивности [365]. Лепинасъ, напротивъ, характеренъ для конца царствованія Людовика XV и для «послѣднихъ дореволюціонныхъ» дней [366]. Прелестные персонажи на ви

---

[365] Въ такомъ же духѣ, какъ Риго, работали Pierre Lenfant (род. 26 августа 1704 г.; ученикъ Паррослія; академикъ въ 1745 г.; умеръ въ «Гобеленахъ» 26 іюня 1787 г.; характерные виды Шантелу въ Турѣ) и Jacques André Portail, до изящныхъ рисунковъ котораго очень жадны собиратели (род. въ Нантѣ; хранитель картинъ короля въ 1740 г.; академикъ въ 1746 г., умеръ въ Парижѣ въ 1759 г., два прекрасныхъ вида [illegible] дворца въ Версальскомъ музеѣ). Въ [illegible] еще продолжали жить традиціи Калло, [illegible] нестра и Леклерка. Скорѣе въ духѣ Л[illegible] рисовалъ свои пейзажи Кармонтель — вообще одна изъ [illegible] ства XVIII в. — Извѣстный [illegible] любитель живописи [illegible] дился въ Парижѣ 15 августа 1717 г. [illegible] ... [illegible] вертовъ, написанная на тему процесса [illegible] ... [illegible] ими [illegible] профильными портретами [illegible] Лафоссомъ (съ этими произведеніями мы еще встрѣтимся въ «Исторіи портрета»). Умеръ [illegible] Парижѣ 26 декабря 1806 г. При послѣднемъ изданіи его сочиненій (1822 г.) приложена его біографія [illegible] des peintures à la gouache, à l'aquarelle et au transparent, dessins en portefeuille par feu M. Carmontel e dont la vente s'en fera le 10 [illegible]

[366] [illegible] родился въ [illegible] день [illegible]) въ 1734 г.; былъ, кажется, военнымъ [illegible] вѣроятно, въ качествѣ таковаго получилъ [illegible] св. Людовика (откуда и его [illegible] «назначеннымъ» въ академики [illegible] 30 іюня 1787 г. за картину [illegible] бельведера на улицѣ [illegible] Салонахъ [illegible] 1804 гг. Умеръ въ 1805 г. [illegible]



Ж. де Лутербуръ. Стадо у руинъ. Рисунокъ. Частное собраніе въ Парижѣ.

никахъ Лепринса точно сошли съ иллюстрацій къ «Элоизѣ» и къ «Памелѣ», да и самая природа стала болѣе «домашней», чуть-чуть даже она успѣла одичать въ своемъ желаніи стать «натуральной». При этомъ Лепринсъ всегда очень точенъ, очень внимателенъ къ дѣйствительности, и эти черты отводятъ ему мѣсто среди «завоевателей правды».

Казанова [277], братъ знаменитаго авантюриста, достоинъ былъ бы занять

[277] Francesco Casanova родился въ Лондонѣ въ 1727 г. во время пребыванія его родителей (актеровъ по профессіи) въ Англіи; отосланный еще въ 1733 г. въ Венецію въ родильнь, онъ поступаетъ въ ученики сначала къ Гварди (о которомъ очень пренебрежительно выражается его родной братъ — «Казанова де Сейнгальтъ»), а затѣмъ къ [illegible] баталисту, послѣдователю Бургиньона Франческо Симоніни (1686–1753). Въ 1751 г. онъ попадаетъ въ Парижъ, съ 1752 г. по 1757 г. живетъ въ Дрезденѣ, гдѣ уже поселился его старшій братъ, тоже бывшій живописцемъ, Джованни Баттиста (1722–1795), и гдѣ Франческо [illegible] копіи съ картинъ галлереи. По возвращеніи въ Парижъ онъ начинаетъ пользоваться большимъ успѣхомъ и въ 1763 г. принятъ въ число академиковъ. Считается, что злостная критика Дидро побудила Казанову снова покинуть Францію, послѣ чего онъ нѣкоторое время жилъ въ Дрезденѣ, а затѣмъ, съ 1783 г., въ Вѣнѣ, гдѣ онъ и исполнилъ заказанныя Екатериной II картины, изображающія побѣды [illegible] (гравированы [illegible] Бартшемъ и Кофнеромъ). Умеръ Ф. въ Бриле близъ Вѣны 8 іюля 1805 г. Большую сенсацію вызвала въ 1767 г. выставленная въ Лондонѣ картина мастера, представляющая «Переходъ Ганнибала черезъ Альпы». Произведенія Ф. находятся въ [illegible] Эрмитажѣ [illegible] картины и въ [illegible] Академіи Художествъ [illegible] портретъ Іосифа II и его свиты). Превосходный рисунокъ мастера у [illegible] Кромѣ того [illegible] его оригиналы [illegible]



Іоантара. Дорога въ лѣсу. Гравюра Бок.

[illegible] ся подъ вліяніемъ какъ среди баталистовъ, пришедшихъ на смѣну Па-роселя, такъ и среди жанристовъ во главѣ Фрагонара. Но въ сущности лучшее, что создано имъ — это пейзажи съ большими фигурами животныхъ, въ которыхъ мастеръ является продолжателемъ Дюжардена и Поттера. Правда, рядомъ съ превосходными голландцами Казанова кажется нѣсколько нарядъ-нымъ. Но все же его картины поражаютъ и серьезностью знанія и [illegible] красочной [illegible] своимъ приближеніемъ къ [illegible]. Вѣ[illegible] Казанова и [illegible] является [illegible] на общемъ фонѣ игриваго [illegible], которымъ отличается XVIII вѣкъ.

Лутербургъ [illegible] играетъ [illegible] роль въ исторіи живописи

[illegible] говоритъ «grand... (too grand» [illegible]

[illegible] хранилась прежде въ Рамбулье). Въ 1751 г. [illegible] Шпеноперъ [illegible], перешелъ въ Англ[illegible]

Англію, куда этотъ офранцузившийся нѣмецъ переселился и гдѣ [illegible] вать огромный успѣхъ. Но уже и во Франціи гибкій [illegible] мастеръ, работавшій въ самыхъ разнообразныхъ манерахъ, успѣлъ [illegible] здать видное положеніе. Лутербургъ принадлежитъ къ тому разряду [illegible] на которыхъ всегда была щедра Германія и типичнѣйшимъ представителемъ которыхъ слыветъ «обезьяна Рембрандта» Дитрихъ. Но какъ и Дитриху, Лутербургу нерѣдко удавалось создавать вещи, полныя тонкаго чувства [illegible] а иногда и поэзіи. Шедевры его «французскаго періода» (особенно [illegible] даже съ фигурами скота) легко принять за Фрагонара, тогда какъ впослѣдствіи онъ имитировалъ Хогарта, Роландсона и, несомнѣнно, чему-то весьма существенному могъ научить Тёрнера [269].

Настоящимъ предтечей реалистическаго пейзажа (еще разъ напоминаемъ о роли въ этой области Ватто, Буше и Фрагонара) является скромный мастеръ Симонъ Матюренъ Лантара, одинъ изъ представителей той «богемы XVIII вѣка», королемъ которой могъ бы считаться Габріэль де Сентъ Обэнъ [270]. Но Лантара менѣе вѣренъ правдѣ, нежели Габріэль. Моментами онъ дѣй-

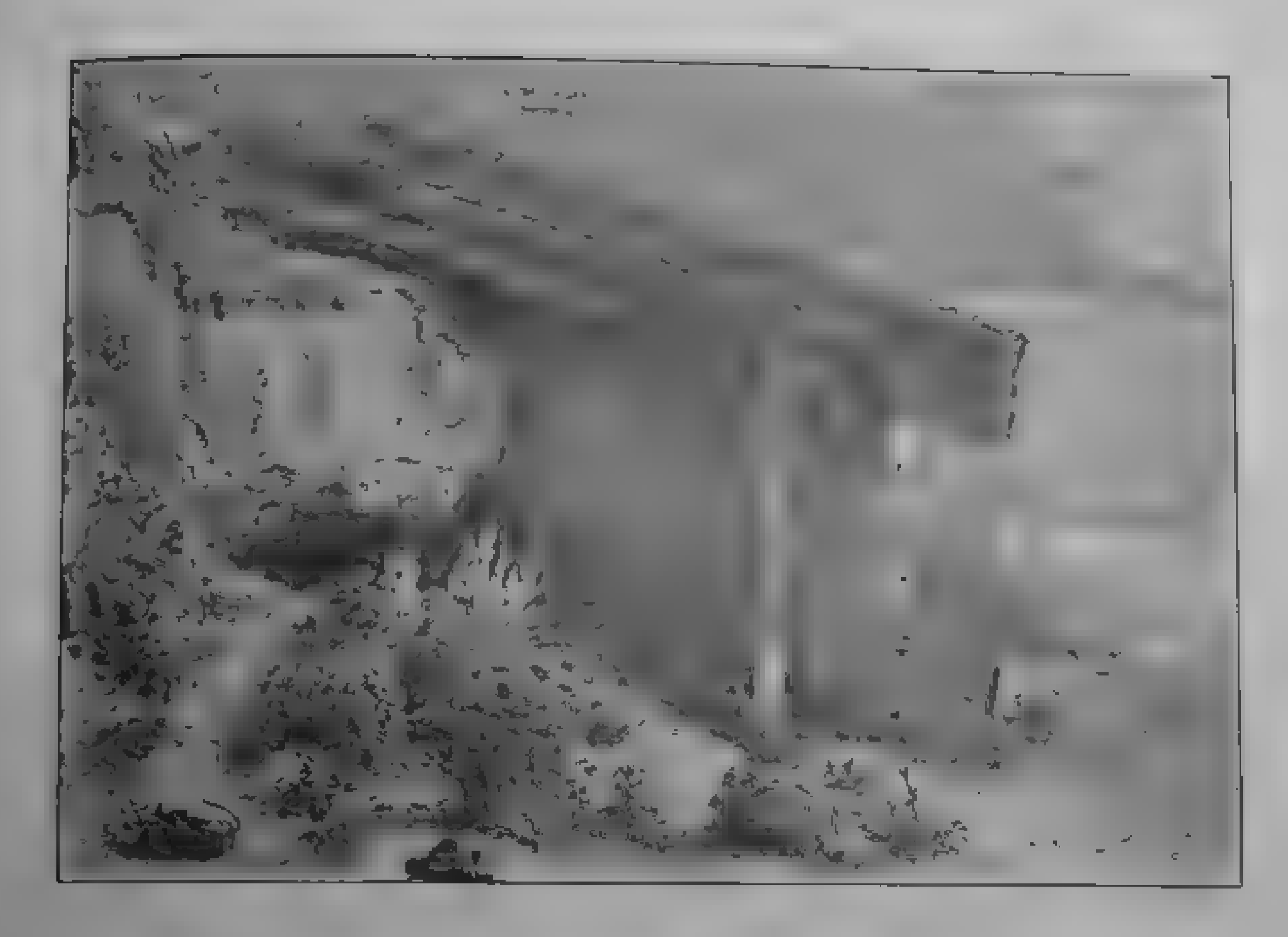
---

Чисвикѣ, близъ Лондона, 11 марта 1812 года. Художникъ славился во всѣхъ отрасляхъ живописи (между прочимъ, онъ считается однимъ изъ лучшихъ акварелистовъ Англіи), а также своимъ веселымъ нравомъ и остроуміемъ. Какъ кажется, знакомство съ Калюстро, съ которымъ Л. встрѣтился въ Швейцаріи, направило его одно время на врачебную дѣятельность, и Л. прославился своими чудесными исцѣленіями слѣпыхъ. Во время пребыванія англійскихъ войскъ въ Нидерландахъ Л. совершилъ въ обществѣ Джильрэ поѣздку на фронтъ и присутствовалъ при Валансьенской битвѣ (картина, изображающая сраженіе, показывалась впослѣдствіи въ Лондонѣ за деньги; гравирована Бромлеемъ). Кромѣ того, мастеромъ исполненъ рядъ историческихъ картинъ пейзажнаго характера и среди нихъ очень прославленныя «Потопъ» для «Библіи» Маклина, «Пораженіе Армады», «Большой Лондонскій пожаръ» и «Морская побѣда лорда Хоу 1 іюня 1794 г.» (нынѣ въ галлереѣ Гринвичскаго госпиталя; гравирована [illegible] въ 1801 г.). Къ 1789 г. относится знаменитая картина мастера на шекспировскую тему «Миранда, взирающая на бурю» (гр. въ 1801). «Побѣда адмирала Дунканъ 11 октября 1797 г.» гравирована Фельдероиъ. Л. исполнены и картины для популярнаго зрѣлища Eidophusicon — родъ діорамы, въ которой были использованы транспаранты и дневной свѣтъ. Иногда съ Л. сотрудничалъ де-Маши (для архитектуры). Выставлялся Л. въ парижскомъ «Salon» съ 1765-го по 1779 г. и въ «Salon de la Correspondance» въ 1783 г. Сейчасъ картины Л. [illegible] кромѣ Гринвича [illegible] Лондонской Національной галлереѣ [illegible] музеѣ [illegible] въ Шверинскомъ музеѣ [illegible] Мангеймскомъ музеѣ [illegible] [illegible]

нальныхъ офортовъ [illegible] (См. «M[illegible] [illegible]» 1860, стр. 43 и 88).

[269] Близокъ къ Лутербургу другой «парижскій нѣмецъ» — Вейроттеръ, особенно извѣстный въ качествѣ автора длиннаго ряда офортныхъ пейзажей, представляющихъ очень изящные отголоски Фрагонара (Franz Edmund Weirotter, родомъ изъ Тироля, умеръ въ Вѣнѣ въ 1771 г.). Въ своихъ офортахъ близокъ къ Вейроттеру нѣмецъ Мартинъ Молитеръ (1759 — 1812).

[270] Simon Mathurin Lantara родился въ [illegible] близъ [illegible] 24 марта 1729 [illegible] сынъ [illegible] Фрасуазы Малыви[illegible], признанный своимъ отцомъ, ткачемъ Лантарой, женившимся въ 1732 г. на Франсуазѣ. По смерти матери (1737 г.) Л. поступилъ пастухомъ въ замокъ «La [illegible]» члена парижской ратуши Пьера Жилле и затѣмъ конюхомъ въ харчевню, находившуюся въ [illegible]. Замѣтивъ талантъ мальчика, проявлявшійся въ рисункахъ, которые онъ чертилъ на стѣнахъ конюшни, сынъ помѣщика Жилле де [illegible] помѣщаетъ Лантару къ одному живописцу въ Версалѣ, отъ послѣдняго Л. переходитъ въ качествѣ слуги къ другому художнику въ Парижѣ, платившему ему жалованье уроками. Ставъ самостоятельнымъ, Л. поселяется [illegible] Не принадлежа ни къ одной изъ двухъ Академій, Л. могъ выставлять (съ 1771 г.) только на «Expositions de la Jeunesse», устраивавшихся на воздухѣ, и въ [illegible] Фигуры на его картинахъ [illegible] приписываются Верне, Казановѣ [illegible] [illegible] по природѣ художникъ [illegible] на трудолюбіе и успѣхъ, создать [illegible] больницѣ для [illegible] [illegible]



Ж. Ж. де Буасьё. Деревенскій уголокъ. Собраніе кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова.

ствительно выдѣлить и свое увлеченіе Рюисдалемъ и Хоббемой и свое обостренное чувство природы, но гораздо чаще, къ сожалѣнію, его пейзажики просто дюжинный товаръ, исполненный въ нѣсколько приторныхъ краскахъ, безъ всякой мысли и безъ всякаго вдохновенія. Гораздо больше сознательнаго и строгаго отношенія въ Моро-Старшемъ, братѣ знаменитаго иллюстратора [24]. Твореніе его все еще недостаточно изучено, но одна картина Моро «Видъ въ Сенъ Клу» (въ Луврѣ) — вмѣстѣ съ длиннымъ рядомъ его гуашей, появлявшихся на парижскихъ аукціонахъ, рисуетъ намъ мастера, какъ необычайно простого и здороваго реалиста

[illegible]

Луки въ Парижѣ; живописецъ графа д'Артуа. [illegible] Оригинальныя произведенія М. находятся въ Луврѣ: «Видъ въ Сенъ Клу» [illegible] (кромѣ того, нѣсколько сомнительныхъ «Пейзажей» [illegible]) въ различныхъ частныхъ собраніяхъ.

отражавшаго въ живописи мечты о природѣ и воззрѣнія Жанъ-Жака. Рядомъ съ его вещами, особенно рядомъ съ его безпритязательными этюдами, картины Верне и «вернетистовъ» могутъ показаться прикрашенными и чуть даже слащавыми. Самая техника Моро, стремительная и нервная въ гуаши, и лишь нѣсколько отяжеленная въ маслѣ, отличаетъ его въ выгодную сторону отъ большинства его сверстниковъ, не способныхъ съ «честнымъ самозабвеніемъ» отдаться задачѣ [272].

Въ томъ же духѣ, какъ Луи Моро (но менѣе художественно) работали Периньонъ, Брюанде и де Буасье. Периньонъ идетъ впереди ряда типичныхъ для «эпохи Тріанонской фермы» мастеровъ, посвящавшихъ себя изображенію «простодушной деревенщины» [273]. Интереснымъ, но мало изслѣдованнымъ піонеромъ въ той же области представляется Брюанде [274]. Наиболѣе же самобытенъ, тонокъ и правдивъ совершенно уже въ духѣ Дроллинга и Венеціанова — де-Буасьё [275]. Зачастую въ своихъ sous bois, опушкахъ, полянкахъ и т. п.

---

[272] Въ духѣ Луи Моро работалъ и гуашистъ Хуэнъ, извѣстный какъ своими бытовыми сюжетами, такъ и пейзажами, головками и портретами. Claude Jean Baptiste Hoin родился въ Дижонѣ 5 іюня 1750 г.; ученикъ Девожа и Грёза. Состоялъ хранителемъ Дижонскаго музея, которому онъ завѣщалъ свое собраніе. Выставлялъ въ «Salon de la Correspondance» въ 1782 г. и въ офиціальномъ «Салонѣ» въ 1801 и 1802 гг. Умеръ мастеръ въ Дижонѣ въ іюлѣ 1817 г. — Любопытно, что въ 1782 г. онъ выставилъ пейзажъ, писанный гуашью, въ которую входили только что открытые тогда Морво цинковыя бѣлила. — Произведенія Х. хранятся въ музеяхъ Дижона и Тулузы, а также въ частныхъ собраніяхъ.

[273] Nicolas Perignon родился въ Нанси въ 1727 г., «назначенный» — въ іюнѣ 1774 г., академикъ за «двѣ гуаши, изображающія виды» — въ іюлѣ того же года. Выставлялъ въ «Салонѣ» съ 1775-го по 1781 г. Рядъ его картинъ гравированъ въ изданіи «Tableaux pittoresques de la Suisse»; другія произведенія мастера показываютъ, что онъ побывалъ и въ Италіи. Умеръ П. въ Парижѣ 4 января 1782 г. (а не въ 1806 г., когда умеръ его однофамилецъ, спеціалистъ по картинамъ цвѣтовъ). Произведенія П. находятся въ музеяхъ Орлеана и Безансона. Цѣлая серія его прелестныхъ гуашей въ собраніи С. П. Яремича. Гравировалъ съ Периньона Го, и въ манерѣ [illegible] самому П. принадлежитъ серія въ 36 офортныхъ пейзажей (1768 — 1775 гг.)

[274] Lazare Bruandet родился въ Парижѣ 3 іюля 1755 г.; ученикъ Roser и извѣстнаго въ свое время пейзажиста, спеціалиста по лѣснымъ видамъ P. Sarrazin. Выставлялъ въ «Салонѣ» съ 1791 г. по преимуществу виды «лѣсныхъ чащъ». Фигуры на его картинахъ часто принадлежатъ Свебаху. Б. былъ учителемъ Мишеля, открывающаго [illegible] пейзажистовъ [illegible] и [illegible] связь между живописью XVIII в., англичанами и барбизонцами. Умеръ мастеръ 26 марта 1803 г. въ Парижѣ. Картины Б. [illegible] Лувра, Нанси, Арраса, Шартра [illegible] [illegible]

[275] [illegible] Буасье принадлежалъ къ старинной и родовитой семьѣ [illegible] Оверни, родился Ж. Ж. въ Ліонѣ въ 1736 г., очень рано сталъ увлекаться живописью, чему постоянно [illegible] возможность видѣть хорошія голландскія картины въ собраніи своего дѣда Вальяса. Замѣтивъ эти опредѣленныя наклонности [illegible] опредѣлили мальчика въ живописцу Ломбару, а затѣмъ къ Фронтье. 24-хъ лѣтъ де-Б. отправляется въ Парижъ, гдѣ онъ продолжаетъ самостоятельно развиваться, изучая окрестности Парижа. Значительную пользу принесли ему и его связи въ мірѣ коллекціонеровъ и художниковъ, — съ герцогомъ Ларошфуко, съ Грёзомъ, Вателе, Суффло, Верне. Случайно занялся художникъ и офортомъ, въ которомъ онъ проявилъ совершенно своеобразные пріемы. Въ 1765 г. въ обществѣ Ларошфуко мастеръ предпринимаетъ (изъ Ліона) путешествіе по Италіи, гдѣ онъ сходится съ Винкельманомъ (что, однако, не отозвалось на направленіи, вкусахъ де-Буасьё). Переутомленіе привело художника къ болѣзни и заставило почти совершенно отказаться отъ живописи, и съ тѣхъ поръ онъ почти исключительно ограничивается офортами и рисунками (поразительно тонки, между прочимъ, портреты де-Буасьё, исполненные сангиной). Къ концу 1760-хъ годовъ мастеръ начинаетъ пользоваться успѣхомъ у любителей, которые, въ виду нежеланія его продавать свои вещи, употребляли всевозможныя хитрости, чтобы ихъ достать. Въ 1772 г. мастеръ женится на Аннѣ [illegible] de Val[illegible], уроженкѣ Ліона. Революція не втягиваетъ миролюбиваго художника въ свой водоворотъ, однако, онъ лишается значительной части своего состоянія и сынъ его принужденъ бѣжать въ Швейцарію. По водвореніи нормальной жизни Б. избирается членомъ-корреспондентомъ академій Парижа, Болоньи, Флоренціи, Гренобля и Ліона, однако отвергаетъ предложеніе барона [illegible] переселиться въ Парижъ. Старость не отозвалась на достоинствѣ работъ Б., и лучшія среди нихъ принадлежатъ какъ разъ къ послѣднимъ [illegible]. Умеръ мастеръ 1 марта 1810 г. въ Ліонѣ. Картины и акварели Б. [illegible] Лувра [illegible] Парижа, Орлеана, Ліона, въ русскихъ [illegible] [illegible] Аргутинскаго, Александра Бенуа и С. П. Яремича. [illegible]



Ж. Б. Хюэ. Возвращеніе на ферму. Оригинальный офортъ.

мастеръ вплотную подходитъ къ задачамъ барбизонской школы, и лишь извѣстная склонность къ методичной, черезчуръ опрятной техникѣ выдаетъ въ этомъ честномъ правдолюбцѣ его принадлежность къ разряду любителей.[76]

[illegible]

Еще нѣсколько словъ объ ограниченныхъ областяхъ живописи и я[illegible] имѣющихъ нѣкоторыя общія (особенно [illegible] стороны) съ пейзажемъ черты. Въ XVIII вѣкѣ и въ этихъ областяхъ во Франціи было сдѣлано очень много — достаточно вспомнить о Шарденѣ и Удри[277]. Но разумѣется и здѣсь для правильной оцѣнки нужно помнить, что расцвѣтъ этихъ отраслей французской живописи обязанъ примѣру нидерландскихъ школъ предыдущаго столѣтія[278].

Въ XVIII вѣкѣ кромѣ Удри въ живописи выдѣляются только [illegible] пиши Казанова и Лутербургъ, но особенно даровитый [illegible] Буше — Ж. Б. Хюе[279]. Творенiе Хюе огромно и вовсе не ограничивается [illegible] изображеніями животныхъ. Напротивъ, мы найдемъ у него и [illegible] галантныя (подчасъ даже фривольныя) сцены, и орнаменты [illegible] рисовальщика, но среди всей этой разнообразной массы лучшее, что имъ [illegible] дано, это его очень добросовѣстные этюды животнаго міра. Среди натюрмортистовъ очень искусныхъ, но стоящихъ все же на неизмѣримомъ разстояніи отъ Шардена, слѣдуетъ назвать въ качествѣ автора скромныхъ

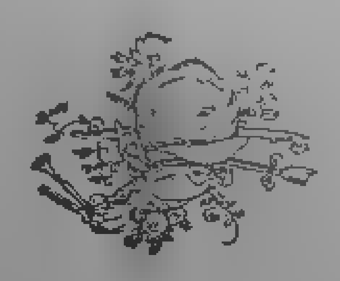
---

[277] Напомнимъ здѣсь, что и въ исторіи чистаго реалистическаго пейзажа Удри — послѣ Депорта и до Моро — принадлежитъ одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ. Прекрасна его «Ферма» въ Луврѣ, но еще лучше многочисленные его рисунки съ натуры на сѣрой бумагѣ, изображающіе парки, сады и деревенскіе мотивы.

[278] Впрочемъ, среди французовъ въ XVII вѣкѣ было нѣсколько хорошихъ, забытыхъ нынѣ [illegible] художниковъ. Такъ, превосходный натюрмортъ въ духѣ Караваджо въ Гренобльскомъ музеѣ принадлежитъ загадочному Луизѣ Муалонъ [illegible] спеціалистовъ по изображенію цвѣтовъ, вазъ, ковровъ, музыкальныхъ инструментовъ, звѣрей и птицъ работали для [illegible] Гобеленовъ и сотрудничали въ живописномъ убранствѣ королевскихъ дворцовъ.

[279] [illegible] родился въ Парижѣ 15 октября 1745 г. Онъ былъ единственнымъ сыномъ живописца-геральдиста Николая Хюе, пользовавшагося казенной квартирой въ Луврѣ, которую и унаслѣдовалъ Ж. Б.; онъ прожилъ въ ней до 1802 г. О родственныхъ связяхъ мастера съ упомянутымъ нами выше Кристофомъ Х[юе] ничего не извѣстно. Первымъ учителемъ Ж. Б. Хюе былъ «звѣрописецъ» Дагомеръ, принадлежавшій къ Академіи св. Луки. По возвращеніи Лепренса изъ Россіи Ж. Б. поступаетъ въ послѣднему, однако, настоящимъ вдохновителемъ мастера слѣдуетъ считать Буше, который былъ, вѣроятно, близко знакомъ съ семьей художника. Хюе признанъ «назначеннымъ» въ 1768 г. академикомъ въ 1769 г. за картину «Догъ, бросающійся на гусей» (Лувръ). Съ того же 1769 года мастеръ участвуетъ на выставкахъ «Салона», посылая на нихъ свои натюрморты, картины животныхъ, [illegible] и пасторали. Въ 1775 г. онъ выставляетъ «[illegible]», въ 1779 г. — большую картину «Геркулесъ и Омфала», вызвавшую очень строгую критику. Кромѣ картинъ масляными красками, Ж. Б. выставлялъ гуаши и [illegible] очень большихъ размѣровъ, и рисунки, изъ которыхъ огромное количество было гравировано [illegible] Демарте (съ 1760 г. появляются и гравюры самого Х[юе], частью въ виде сюиты [illegible] изданія, частью нѣсколько [illegible] служатъ образцами для рисованія). Въ 1789 г. мы находимъ Х[юе] въ рядахъ гражданской милиціи Севра, гдѣ художникъ имѣлъ дачу. Около 1800 г. онъ покупаетъ [illegible] имѣніе Бомонъ около Компьена, проданное имъ въ 1807 г. Умеръ Х[юе] въ Парижѣ 27 августа 1811 г. [illegible] сколько мѣсяцевъ послѣ смерти своей второй жены. — Всѣ три сына Ж. Б. отъ перваго брака были также художниками. Рисунки Nicolas (1770—1830), состоявшаго рисовальщикомъ при парижскомъ Зоологическомъ музеѣ, поражаютъ тонкостью и точностью; съ 1822 г. мастеръ состоялъ преподавателемъ «курсовъ иконографіи» при музеѣ. Второй сынъ — François Villiers (1772—1813) былъ искуснымъ миніатюристомъ, поселившимся подъ конецъ жизни въ [illegible] Младшему сыну — [illegible] (1775—1852), оторвало правую руку при осадѣ [illegible], но энергичный художникъ выучился пользоваться лѣвой рукой. Главнымъ образомъ онъ гравировалъ со своего отца. — Произведенія старшаго Хюе разбросаны по частнымъ коллекціямъ, въ Луврѣ же онъ представленъ всего только одной маленькой картиной и одной пастелью. Въ Орлеанскомъ музеѣ [illegible] особенно богаты произведеніями Х[юе] [illegible] — Альбомы акварелей Николая Хюе хранятся въ библіотекѣ Muséum d'histoire naturelle. Кромѣ обоихъ Демарто, со старшаго Х. гравировали: Бонэ, Жаннине (аллегорія «Les soutiens de la nation»), Бриссо («Аллегорія на коронацію Людовика XVI»), Жюбье, Левельэ, [illegible] Анрикель, О. Мишель, Легранъ, Бонаръ и др. [illegible] собраніе гравюръ [illegible] XVIII [illegible] въ Парижѣ [illegible]

[illegible] Завтраковъ [illegible] Жора [illegible] спе-
ціалиста по изображенію барельефовъ и всякихъ скульптуръ П. Ж. Соважа
и специалистовъ по цвѣтамъ Ж. Л. Прево [illegible] Ж. Ж. Б[illegible] и художницу А. Валлайе Костеръ [illegible]. Впрочемъ кромѣ этихъ перворазрядныхъ виртуозовъ, XVIII вѣкъ зналъ цѣлые легіоны мелкихъ мастеровъ, о[illegible] в свое время и свое, увы, почти утерянное умѣніе на украшеніе стѣнъ салоновъ, створокъ ширмъ, дверокъ [illegible] изумительно и вкусной и въ то же время скромной [illegible] всего того, что можетъ служить [illegible] эмблемами.



[illegible] Piat Joseph Sauvage родился въ Турнэ 19 января 1747 г., первыя познанія въ живописи онъ получилъ отъ [illegible] и Герарта въ Антверпенѣ, довершилъ же свое образованіе въ Парижѣ. «Назначенный» Парижской Академіи въ 1781 г., академикъ въ 1783 г. за картину мертвой натуры, находящуюся нынѣ въ Фонтенблоскомъ замкѣ. Художникъ принималъ участіе на выставкахъ «de la Correspondance» 1783 г., «Академіи св. Луки» 1774 г. и офиціальнаго «Салона» съ 1781 го по 1804 г. Большинство его картинъ изображаютъ барельефы или же натюрморты, въ которыхъ фигурируетъ скульптура. Умеръ мастеръ въ Парижѣ 11 іюня 1818 г. Картины С. находятся въ музеяхъ [illegible], Монпелье, Монтобана, Орлеана, Тулузы, въ замкахъ Фонтенбло и Компьенъ, въ соборѣ Турнэ копіи въ видѣ барельефовъ съ «Семи Таинствъ» Пуссена.

[illegible] Jean Louis Prevost le Jeune родился въ 1760 г. въ [illegible], ученикъ [illegible], выставлялъ на выставкахъ Академіи св. Луки въ Парижѣ съ 17[illegible] го. съ перерывами до 1810 г. картины цвѣтовъ и птицъ, а также издалъ [illegible] частью исполненные гуашью. Умеръ въ 1809 г. Представленъ Прево въ музеяхъ [illegible], Анжера, Лангра и въ Юсуповской галлереѣ.

[illegible] Jean Jacques Bachelier родился въ Парижѣ въ 1724 г., «назначенный» — въ 1750 г., «академикъ цвѣточной живописи» — въ 175[illegible] г., «академикъ исторической живописи» — въ 1763 г. за картину «Смерть Авеля», которую ему благодарно [illegible] въ 1764 г. замѣнилъ другой «Римское милосердіе» (нынѣ въ Луврѣ); адъюнктъ-профессоръ — въ 1763 г.; профессоръ — въ 1770 г.; адъюнктъ ректоръ — въ 1792 г. Кромѣ того, Б. состоялъ постояннымъ директоромъ Марсельской Академіи, директоромъ Сэврской мануфактуры и основалъ въ 176[illegible] г. даровую школу живописи на rue de la Médecine. Выставлялъ мастеръ въ «Салонахъ» съ 1751 го. съ перерывами, до 1791 г. — натюрморты, цвѣты, охоты, изображенія отдѣльныхъ животныхъ, историческія картины и, [illegible] «Воскресеніе Христово» въ 1759 г., исполненное энкаустикой и аллегоріи. Умеръ мастеръ въ Парижѣ 14 апрѣля 1806 года. Б. представленъ въ замкахъ Фонтенбло и Компьенъ, а также въ музеѣ Тура. Перу Б. принадлежитъ «Discours sur [illegible]» [illegible] 1766», Paris, 17[illegible].

[illegible] Anne Vallayer, по мужу [illegible], вступила въ бракъ въ 1781 г. Coster, родилась въ Парижѣ 2 декабря 17[illegible] г., 28 іюля 1770 г. избрана въ «академики» за картины «Музыкальные инструменты» и «Инструменты живописи и скульптуры», [illegible] нынѣ въ домѣ Министерства [illegible], вторая въ замкѣ Фонтенбло. Выставляла съ 1771-го, съ перерывами, по 1817 г. Умерла въ Парижѣ 28 февраля 1818 г. [illegible] картина цвѣтовъ [illegible] находится въ Старомъ [illegible] дворцѣ [illegible] «Magasin Pittoresque» 185[illegible] г., стр. 288 и «Journal des [illegible] et [illegible]», № 82 [illegible] 20 [illegible], стр. 25[illegible]—8.

Ш. Марил[illegible]. Виньетка изъ серіи „Les Il[illegible]". Гравюра [illegible]

XXIV



ЕЩЕ при жизни Ваттó образовалась плеяда искусныхъ мастеровъ, посвятившихъ себя простому изображенію дѣйствительности, а чѣмъ дальше мы углубляемся въ столѣтіе, тѣмъ число бытовыхъ художниковъ становится больше и тѣмъ самая эта отрасль становится популярнѣе. Значительная часть бытовыхъ художниковъ работала для книги и извѣстна подъ собирательнымъ названіемъ «виньетистовъ». Другіе мастера отдавали свои силы живописи масляными красками и гуашью, при чемъ зачастую не самыя ихъ картины предназначались для публики, а лишь репродукціи въ отдѣльныхъ эстампахъ.

[illegible] что французская живопись XVIII [illegible]

[illegible]

собою наибольшее уклоненіе отъ жизни въ сторону жеманности и лжи. Въ старинныхъ исторіяхъ и учебникахъ найдутся всяческія порицанія, направленныя противъ тѣхъ «упадочниковъ», на смѣну которымъ затѣмъ явилось «оздоровляющее» и «облагороженное» искусство классиковъ съ Менгсомъ и Давидомъ во главѣ. Отголоски этого отрицательнаго отношенія изрѣдка еще слышатся и до сихъ поръ въ разговорахъ людей, на вѣру принимающихъ то, что говорится въ общедоступныхъ книжкахъ. Однако, малѣйшее вниманіе къ прошлому учитъ совершенно иному. Оказывается, что живопись Франціи XVIII вѣка на ряду съ голландской школой XVII вѣка, есть одно изъ самыхъ яркихъ и полныхъ проявленій жизни въ искусствѣ, и блестки жизненной красоты разбросаны здѣсь въ такомъ изобиліи что даже самая широкая память и самый пламенный энтузіазмъ не могутъ охватить всѣхъ цѣнныхъ явленій, а приходится ограничиваться лишь «вершинами» и избранниками.



Гравело. Чтеніе. Гравюра Гельяра

Начнемъ съ виньетистовъ или, какъ принято называть такихъ художниковъ въ наше время, «графиковъ». Къ старѣйшему ихъ поколѣнію принадлежатъ Гравело, Эйзенъ и Кошенъ[285] Воспроизведенная въ гравюрѣ картина «La lecture» Гравело[286] позволяетъ зачислить мастера въ группу самыхъ

[285] Вспоминаемъ, что такъ или иначе къ той же семьѣ графическихъ художниковъ и [illegible] жизни принадлежатъ и [illegible] изъ выдѣленныхъ нами «большихъ» художниковъ. [illegible] его непосредственныхъ послѣдователей [illegible] Габріэль де-Сентъ-Обэнъ. [illegible] выступать въ качествѣ [illegible] и [illegible] [illegible] «Маркиза» [illegible] композиціи для [illegible] [illegible] его «пустотки» [illegible] художественнымъ [illegible] мастера [illegible] «болѣе важныхъ» областяхъ.

[286] [illegible] прозванный «Gravelot», родился въ Парижѣ 26 марта 1699 г. [illegible] зажиточнаго портного, который далъ своимъ дѣтямъ тщательное воспитаніе, [illegible] четырехъ [illegible] (старшій братъ [illegible] былъ впослѣдствіи извѣстнымъ географомъ [illegible] прозвище «d'Anville»). Юноша Гравело [illegible] въ свиту [illegible] отправлявшагося въ Римъ [illegible] по дорогѣ въ Ліонъ. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]



[illegible]

[illegible] не ограничился одинокимъ выступленіемъ въ живописи, но создалъ нѣсколько подобныхъ картинъ [illegible] реализмъ съ изумитель-

[illegible] въ Парижъ, но затѣмъ, по просьбѣ отца [illegible] вѣроятно, за какое-нибудь похожденіе [illegible]



нымъ чувствомъ изящнаго. Но сейчасъ личность Гравело намъ знакома, кромѣ этой картины, лишь по иллюстраціямъ и особенно по виньеткамъ, выдающимъ иногда своеобразное отношеніе къ иллюстрируемому автору и всегда тонкое пониманіе законовъ книжнаго убора. Съ особеннымъ мастерствомъ Гравело распоряжается фигурами женщинъ и дѣтей: въ первыхъ онъ [illegible] ствуетъ созданію того изнѣженнаго «канона граціи», который обнаружился въ болѣе значительныхъ произведеніяхъ Клодіона и Фальконэ; въ распоряженіи же «дѣтскими актерами» Гравело даетъ волю своему остроумію [illegible] философіи благодушнаго скептика, взирающаго на всю жизнь какъ [illegible] сплошную игру взрослыхъ ребятъ.

Эйзенъ [278], сынъ довольно жизненнаго жанриста — соотечественника Ватто и Патэра [279], также писалъ картины, но сейчасъ и онъ почти исключительно

1748 г. появляется украшенное имъ изданіе книги г-жи Дюбокажъ «Le Paradis terrestre»; въ 1753 г.— иллюстраціи къ «Manon Lescaut», въ 1757 г. къ Бокаччіо, въ 1759 г. — серія виньетокъ къ его собственнымъ стихамъ «L'Almanach», въ 1761 г.—серія къ «Nouvelle Héloïse» Руссо. Въ эти же годы мастеръ былъ занятъ иллюстраціями къ большому изданію Вольтера (изд. Крамера), появившемуся лишь въ 1768 г.; въ 1764 г. появляется съ иллюстраціей Гравело изданіе Корнеля, предпринятое Вольтеромъ въ пользу внучки великаго драматурга. Къ 1765 г. относится одна изъ лучшихъ серій мастера — иллюстраціи къ «Сказкамъ» Мармонтеля. Въ иллюстраціяхъ позднѣйшихъ лѣтъ чувствуется уже извѣстное утомленіе [illegible] драмы Фенуйльо де-Фальберъ, драма Бомарше [illegible] «Метаморфозы» Овидія, «Almanach [illegible]», изданіе Расина 1768 г. и парижское изданіе Тассо 1776 года).— Гравело велъ замкнутый образъ жизни; онъ былъ дважды женатъ и, что характерно для него, оба раза «безъ увѣдомленія своихъ родныхъ». Въ послѣдніе годы зрѣніе мастера очень ослабло. Умеръ Г. отъ болѣзни желудка 19 апрѣля 1773 г. въ Парижѣ.— Оставшіеся въ его наслѣдствѣ рисунки распродались за грошъ. См. J. et Ed. de Goncourt «L'Art du XVIII s.», изд. 1910 г., т. II, стр. 265—323, и Baron R. de [illegible] du XVIII s. [illegible] т. I, стр. 270—294.

[278] Кромѣ Шардэна, вспоминается при взглядѣ на эту гравюру — Лиотаръ.

[279] Отецъ Шарля Эйзена [illegible] (16[illegible] — 1777 или 1778) былъ выходцемъ изъ [illegible] поселившимся въ Валансьенѣ [illegible] былъ занятъ работами для церквей. [illegible] Старшій вернулся на родину [illegible] Валансьена. Морицомъ Саксонскимъ [illegible] поселился въ Парижѣ [illegible] картинъ по [illegible] Умеръ Франсуа Эйзенъ въ Парижѣ — [illegible] Валансьенѣ 17 августа 1720 г. Онъ былъ ученикомъ своего отца. Въ 1742 г. [illegible] Парижѣ [illegible] [illegible] [illegible] Въ 1747 г. [illegible] страціи къ Буало. Въ 1753 г. мастеръ [illegible] первую свою орнаментальную серію [illegible] Въ это время онъ уже значится [illegible] Руанской Академіи и адъюнктъ-профессоромъ въ римской Академіи св. Луки, въ которой онъ достигъ званія адъюнктъ-ректора и на выставкахъ которой онъ принималъ участіе гравюрами и рисунками. Изъ вполнѣ достовѣрныхъ картинъ художника ничего до насъ не дошло, зато отличное представленіе о Ш. Э. даютъ его рисунки акварелью, [illegible] и не мѣньше гравюры. Къ 1762 г. относится одинъ изъ шедёвровъ Э.—иллюстраціи къ «Сказкамъ» Лафонтэна (т. наз. «Édition des fermiers généraux»). Въ это время онъ уже носитъ званіе «dessinateur du [illegible]» и не только состоитъ учителемъ рисованія въ надежномъ корпусѣ, но и даетъ уроки самой маркизѣ Помпадуръ. Къ сожалѣнію, позднѣе постепенно [illegible] фавориткой и [illegible] карьера его внезапно прерывается. Въ 1770 г. появляется изданіе «Les Baisers» Дора съ виньетками Эйзена, [illegible] выходятъ рядъ другихъ книгъ, украшенныхъ мастеромъ. Особеннаго вниманія заслуживаютъ иллюстраціи къ «Метаморфозамъ» Овидія, въ которыхъ мастеръ съ удачей выступаетъ соперникомъ не только старѣйшаго Гравело, но и [illegible] Буше. Тѣмъ не менѣе, къ концу 1770-хъ годовъ Эйзенъ начинаетъ чувствовать недостатокъ въ заработкѣ, и это побуждаетъ его переселиться въ [illegible] въ Брюссель [illegible] [illegible] [illegible] сорока семи лѣтъ онъ бросаетъ жену и дѣтей и поселился съ вдовой какого-то [illegible] Умеръ [illegible] [illegible] Рисунки мастера находятся въ музеяхъ Лувра, [illegible] Четыре картины, приписываемыя Ш. Эйзену [illegible] — См. Ed. et J. de Goncourt [illegible] XVIII s. [illegible] 190—21[illegible]

[illegible] въ сценки изъ жизни [illegible]



извѣстенъ, какъ виньетистъ и графикъ. Читая біографію мастера, забываешь [illegible], что въ то время во Франціи культурность была явленіемъ общимъ всѣмъ слоямъ. Эйзенъ не принадлежалъ къ художникамъ царедворцамъ, въ родѣ Буше, Кошена или Пьера, не былъ и читальщикомъ философовъ, въ родѣ Гравело, не былъ тѣмъ коллекціонеромъ эстетическихъ впечатлѣній, какимъ мы себѣ представляемъ завсегдатая аукціоновъ Габріэля де Сентъ-Обэнъ. [illegible] до конца жизни и несмотря на долголѣтнее пребываніе въ Парижѣ, онъ велъ жизнь мелкаго фламандскаго бурżуа, скорѣе тяготѣвшаго къ низамъ, чѣмъ къ высшимъ кругамъ общества. И тѣмъ не менѣе Эйзенъ представляется въ своей узкой и скромной спеціальности настоящимъ соперникомъ и Буше, и Сентъ-Обэна, и Гравело, а послѣдняго онъ даже превзошелъ какъ въ изобрѣтательности, такъ и въ чувствѣ изящнаго. Развѣ не знаменательно, что изысканнѣйшій обликъ вѣка «пудреныхъ маркизъ» не только сохранился до нашихъ дней благодаря наблюдательности такихъ художниковъ «изъ мѣщанъ», но какъ бы даже созданъ ими, созданъ людьми грубоватыми въ обыденности, превращавшимися, однако, въ какихъ-то «учителей прекраснаго вкуса», какъ только они давали волю вдохновенію.

А вдохновеніе у Эйзена выливалось непрерывнымъ потокомъ. Чего только не найти у него! Эйзенъ не только иллюстраторъ книги, очень значительную часть его громаднаго творенія составляютъ превосходные образцы для рисованія съ нагой натуры, а также «идеи» для всевозможныхъ художественныхъ промысловъ и ремеслъ: для ювелировъ, садовниковъ, архитекторовъ, скульпторовъ, бронзовщиковъ, геральдистовъ и т. д. Сегодня онъ иллюстрируетъ Овидія, Лафонтэна или Дора, завтра съ такимъ же нервнымъ возбужденіемъ онъ рисуетъ формы королевскихъ войскъ, а вслѣдъ затѣмъ издаетъ граціозную серію пейзажей. И какая во всемъ этомъ бездна жизненныхъ наблюденій!

Однако какъ ни тонокъ Гравело, какъ ни гибокъ Эйзенъ, Кошенъ-Младшій** все же еще интереснѣе ихъ. Это истинный «художникъ вѣка Лю-

* Фамилія Кошенъ дала рядъ искусныхъ художниковъ-граверовъ, изъ которыхъ въ XVII в. особеннаго вниманія заслуживаетъ Nicolas Cochin (1610—1686). Отъ этого «стараго» Кошена, кромѣ граверъ съ другихъ мастеровъ, сохранились и оригинальные листы, напоминающіе по композиціи и по манерѣ Калло, Беллу и Сильвестра. Неизвѣстно, къ сожалѣнію, въ какомъ родствѣ съ нимъ находился Charles Nicolas Cochin — отецъ [illegible] Шарденѣ и Ватто и Модели Хорт [illegible] ное мѣсто. Кромѣ того, Кошены были въ родствѣ съ семьями Тардье, Бель, Шерона, Дюшанъ, [illegible] Сентъ-Обэнъ. Родился Charles Nicolas [illegible] въ Парижѣ 22 февраля 1715 г. [illegible]

бенно въ лавкахъ [illegible] которыхъ сослужило ему большую службу въ позднѣйшей дѣятельности. Кромѣ отца, наставникомъ Ш. Н. былъ Леба, разрѣшившій юношѣ заниматься и офортами. Уже въ 1731 г. художникъ рисуетъ рядъ [illegible] типовъ, а въ 17[illegible] г. [illegible] его значительныя работы [illegible] карточка ювелира Страса и гравюра съ Паннини — изображеніе фейерверка, устроеннаго кардиналомъ де-Полиньякъ въ Римѣ. Эта гравюра [illegible] нѣсколько лѣтъ направленіе таланта [illegible]. Тѣмъ же годомъ помѣченъ и первый [illegible] празднества: «Иллюминація и фейерверкъ въ Медонѣ 3 февраля 1735 г.». Далѣе слѣдуютъ — «Иллюминація улицы Ферронри», «Аудіенція турецкаго [illegible]» [illegible] королевы [illegible] 1745 г. [illegible]



Меро-Младшій. Народъ на [illegible]

довика XV». Безъ Кошена мы не знали бы, какъ выглядѣли тѣ праздники, фейерверки, балы и иллюминаціи, которые давались въ честь важныхъ событій и которые на день, на два оживляли наступившую тогда уже старомодную величавость Версаля. Безъ него мы не знали бы и того, какъ происходилъ «Le jeu du roi», какъ «Маркиза» выступала на своихъ домашнихъ подмосткахъ, какъ чествовалъ городъ Парижъ «Le Bien-aimé». Но пожалуй во всемъ огромномъ твореніи мастера нѣтъ болѣе впечатляющихъ листовъ, чѣмъ тѣ, которые изображаютъ погребальныя церемоніи надъ останками членовъ королевскаго дома и которые даютъ намъ иллюзію, точно мы изъ ложи нарочно построеннаго «похороннаго театра» присутствуемъ при внушительномъ спектаклѣ Pompes funèbres. «Веселый» XVIII вѣкъ не потому ли такъ окунался въ оргіи наслажденій, что тамъ вдали ему все время чудился жуткій моментъ развязки, черный гробъ и катафалкъ, уставленный скелетами?

Однако, какъ разъ книжныя иллюстраціи Кошена менѣе пріятны, нежели такія же произведенія его товарищей. Онѣ менѣе жизненны, нежели работы Гравело и Эйзена и въ то же время болѣе претенціозны. Дѣло здѣсь впрочемъ, не въ недостаткѣ таланта, а въ томъ, что граціознаго Кошена уже стало мучить желаніе «вернуться къ абсолютной красотѣ древнихъ». Тѣ шедевры, тѣ знаменитые листы придворныхъ торжествъ исполнены мастеромъ до 1751 года, до возвращенія изъ того путешествія по Италіи, которые

«Спектакль 23 февраля», «Bal paré 24 февраля» и «Маскарадъ съ 25-го на 26 февраля», одинаковаго достоинства съ этими листами является гравюра «Погребальная церемонія въ память дофины 24 ноября 1746 года». — Въ 1741 г. К. получилъ званіе «назначеннаго» за рисунокъ «Геній художествъ», но за недосугомъ К. заставилъ ждать со своимъ morceau de réception цѣлыхъ двадцать лѣтъ, что, впрочемъ, не помѣшало мастеру за это же время пріобрѣсти, благодаря своей личной близости къ «директору строеній» маркизу Мариньи, первенствующее значеніе не только въ академической корпораціи, но и во всей офиціальной художественной жизни Франціи. Сближеніе съ Мариньи произошло во время путешествія 1749—1751 годовъ по Италіи, куда всемогущая фаворитка отправила своего молодого брата въ заботѣ о созданіи изъ него тонкаго мецената и достойнаго «министра изящныхъ искусствъ». Этотъ планъ въ значительной степени и удался, какъ кажется, болѣе всего благодаря вліянію приставленнаго къ Мариньи Кошена. [illegible] Мариньи были аббатъ Леблянъ и [illegible] Суффло. Сразу по возвращеніи К. изъ Италіи, его выбираютъ «per acclamationem» въ академики, въ 1754 г. онъ — хранитель королевскихъ рисунковъ, съ 1755 г. — секретарь Академіи, въ 1757 г. — художникъ возведенъ въ дворянство и [illegible] Михаила [illegible] [illegible]

проводить въ жизнь не только словами и [illegible], но и примѣромъ собственныхъ работъ, которыя благодаря этому мало-по-малу утратили первоначальную жизненность и пріобрѣли тотъ же утомительно фальшивый характеръ, которымъ отличается живопись Вьена или Рафаэля Менгса. Однимъ изъ свидѣтельствъ принадлежности Кошена къ ложному классицизму служитъ и его пристрастіе къ аллегоріямъ, въ большинствѣ случаевъ крайне напыщеннымъ и разсудочнымъ. Несмотря на длительный успѣхъ, на [illegible] годы мастеръ, которому [illegible] и который велъ очень свѣтскій образъ жизни, сталъ ощущать недостатокъ въ средствахъ, въ тому же въ 1786 г. [illegible] [illegible] племянника, взятаго имъ на воспитаніе [illegible] Революція совершенно [illegible] дѣла Кошена и [illegible] К. умеръ въ Парижѣ 29 апрѣля 1790 г. [illegible] Изъ работъ [illegible] мастера [illegible] рядъ тонкихъ профильныхъ портретовъ. [illegible] К. въ «Салонѣ» съ 1751 [illegible] [illegible]



онъ совершилъ, сопровождая по желанію Маркизы», ея брата, и которое превратило его въ заядлаго антикомана. Съ этого же момента Кошенъ, при всей незначительности своей спеціальности согласно оцѣнкѣ академической табели о рангахъ, становится, благодаря вліянію на Мариньи (славнаго директоромъ строеній), настоящимъ, хотя и не вполнѣ гласнымъ «дикта-[illegible]ромъ» художественной жизни Франціи.

Ко второму поколѣнію графиковъ принадлежатъ Фрёданберъ, Моро-Младшій, Моннэ, Дюплесси Бертó, Сержанъ Марсо и Марилье. Въ общемъ ихъ искусство значительно строже искусства ихъ предшественниковъ. Уже творчество Кошена стало «остывать» подъ вліяніемъ античныхъ мраморовъ, въ названныхъ же мастерахъ этотъ «классическій холодокъ» сказывается какъ въ рѣзкой увѣренности штриха, такъ и въ чрезмѣрной «чистотѣ работы», въ разсѣянности свѣта и, наконецъ, въ нѣкоторой схематичности фигуръ, все болѣе и болѣе выдающихъ свое происхожденіе отъ античныхъ статуй. Однако и эти художники соорудили незамѣнимый памятникъ нравамъ своего времени, и благодаря имъ мы можемъ во всѣхъ подробностяхъ знакомиться съ тѣмъ, какъ жили, какъ любили, чѣмъ увлекались люди, подготовившіе и пережившіе Великую Революцію.

Шедевръ среди творенія двухъ изъ этихъ мастеровъ — Фреданбера и Моро Младшаго — такъ и носитъ названіе «Monument du Costume», и въ одномъ этомъ, такъ же, какъ и во всей затѣѣ изданія «памятника», сказалось какое-то гордое сознаніе, что переживаемое время достойно увѣковѣченія, что это исключительная во всѣхъ отношеніяхъ эпоха. И оба мастера, особенно Моро, дали образъ тѣхъ дней, оправдывающій подобное «самомнѣніе». Разумѣется, правы были по-своему философы, громившіе своихъ современниковъ за ихъ легкомысліе, за порабощеніе жизни условностями, за удаленіе отъ натуры. Но, съ другой стороны, никогда еще легкомысліе не сплеталось съ такимъ остроуміемъ, никогда условности не окружали бытъ такимъ миражемъ наслажденій, и никогда ложь не облачалась въ столь чарующій нарядъ естественности и непринужденности. Люди тѣхъ десятилѣтій обладали какимъ-то геніальнымъ даромъ рѣшительно все обращать себѣ въ удовольствіе, и даже призывъ возвращенія къ природѣ Руссо и англичанъ открылъ только новые горизонты радостей. «Петиметръ» и «Кокетка» прямо съ бала садились въ дормезъ и ѣхали въ свои близкія помѣстья въ Ш[illegible], въ Отейль, въ Лувесьенъ, гдѣ ихъ ожидали вмѣстѣ съ жирными сливками къ завтраку прохладительная тѣнь «натуральныхъ парковъ» и всѣ прелести «трианонской» деревни съ ея здоровыми дѣвушками и [illegible].

И вѣдь не нужно читать ни мемуаровъ, ни Руссо, ни Кребильона-сына, ни Лакло, чтобы ознакомиться какъ съ бытностью, такъ и съ самымъ духомъ того времени, а достаточно [illegible] въ гравюры Мо[illegible] [illegible]. Наиболѣе [illegible] ихъ даютъ полное понятіе о томъ, что [illegible]



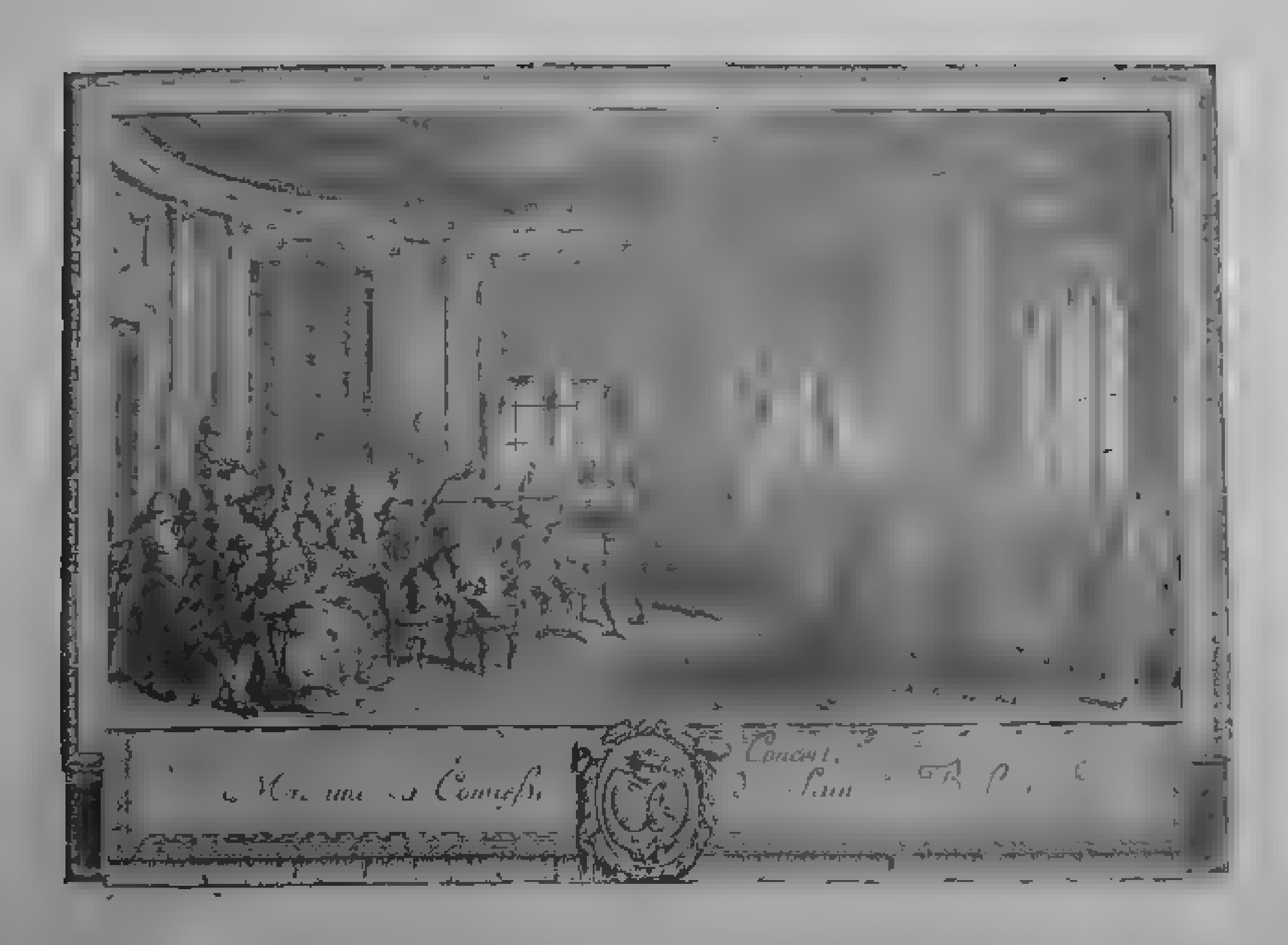
[illegible] элегантнаго французскаго общества [illegible] XVIII вѣка. Вся жизнь съ самыхъ [illegible] развертывается въ этихъ [illegible] и [illegible] разъѣзда [illegible] неподозрѣваемой [illegible] для [illegible] нахъ [illegible] въ то время она была сокрыта и никто не [illegible] прѣвидѣлъ, что эти весе-лящиеся сеньёры, эти развязныя актрисы и счастливыя элегантныя матери [illegible] встрѣтятся на ступеняхъ эшафота. Не [illegible] [illegible] что [illegible] отчетъ за игру въ добродѣтель будутъ требовать тѣ самые „добродѣтельные [illegible]“, которымъ Моро посвятилъ одинъ изъ листовъ [illegible] «монумента», озаглавивъ его «Le vrai bonheur».

Изъ нихъ швейцарецъ «полунѣмецъ» Фредакберъ, или правильнѣе Фрейденбергеръ [illegible] болѣе интименъ, болѣе уютенъ, болѣе приближается къ Ходовецкому ([illegible] хотя бы его сцена у топящагося камина). Н[illegible] [illegible] репертуаръ Моро [illegible] болѣе широкъ, онъ проявляетъ большія [illegible]

[illegible] французскаго [illegible] [illegible] родился въ Бернѣ въ [illegible] г. Ученикъ [illegible] тамъ же и Вилле въ Парижѣ. Первые самостоятельные [illegible] мастера относятся къ 1768 г. Въ началѣ 1770-хъ годовъ къ Ф. [illegible] издатель Prault, возымѣвшій [illegible] графическій памятникъ [illegible] и обычаямъ своего времени и затѣя эта осуществляется въ видѣ изданія [illegible] первая серія котораго вышла подъ заглавіемъ [illegible] des Moeurs et du Costume des Français dans le XVIII-me siècle» (возможно, что идея многихъ изъ композицій Ф. принадлежатъ и [illegible] банкиру-любителю Jean Henri Eberts). Ф. началъ было рисунки и для второй серіи того же изданія, [illegible] мастеръ бросилъ работу и вернулся на родину, послѣ чего трудъ былъ [illegible] до [illegible] Моро Младшимъ. Въ Бернѣ Ф. еще [illegible] вмѣстѣ съ [illegible] 1746—1807), «[illegible] королевы Наваррской» (1780—81), а въ 178[illegible] г. онъ выпустилъ серію «Бернскихъ національныхъ костюмовъ». Умеръ Ф. въ Бернѣ въ 1801 г.

[illegible] парикмахера [illegible] Moreau, извѣстный подъ прозвищемъ М[illegible] въ отличіе отъ старшаго брата-пейзажиста Louis M[illegible] (см. стр. 401), родился въ Парижѣ 2[illegible] марта 17[illegible] г. Ученикъ Лепренса, [illegible] въ Петербургъ, [illegible] несмотря на свои 17 лѣтъ, занималъ [illegible] должность преподавателя въ [illegible] Академіи. Смерть Лепренса заставила [illegible] въ 17[illegible] г. вернуться на родину, и [illegible] М. [illegible] въ Парижѣ. [illegible] время онъ [illegible] [illegible] гравюра относится къ 17[illegible] г., въ 176[illegible] г. — его [illegible] Рем[illegible] [illegible] M. [illegible] работать [illegible] [illegible]

страдамъ [illegible] Наконецъ въ 1766 г. Моро проявляется въ полномъ блескѣ въ гравюрахъ «L'Illumination de l'Hotel de l'Ambassa[illegible] Reims». Далѣе идутъ его [illegible] «Иллюминація Версальскаго парка въ 17[illegible]0 г. по случаю бракосочетанія дофина», «Коронованіе Вольтера послѣ представленія Ирэны» 1778 г., «Коронація короля Людовика XVI» (оригинальный рисунокъ относится къ 17[illegible] г.) [illegible] композиція изображающія «Парижскія торжества по случаю рожденія дофина» 1782 г. Съ 1770 г. Моро замѣняетъ Кошена въ качествѣ придворнаго рисовальщика (dessinateur des Menus-Plaisirs). Съ 1773 г. онъ выдвигается и въ качествѣ книжнаго иллюстратора своими рисунками и гравюрами къ «Cho[illegible] de Chansons, mise en musique par M. de la Borde», а въ 1775 г. онъ является продолжателемъ начатаго Фрейденбергомъ изданія «Monument du Costume». Въ этой книгѣ (получившей свое громкое названіе при второмъ изданіи въ 1789 г.) Моро принадлежатъ двѣ серіи, изъ которыхъ одна разсказываетъ жизнь молодой отданной забавамъ свѣта женщины, вторая — времяпрепровожденіе молодого сеньёра-модника. Далѣе слѣдуютъ иллюстраціи къ «[illegible]», къ Руссо, къ «Телемаку», къ Мольеру, къ [illegible] и т. д. и т. д. — Въ 1781 г. М. избранъ въ [illegible] въ 178[illegible] г. — въ академики. Въ 178[illegible] г. онъ совершаетъ шестимѣсячную поѣздку по Италіи. Съ 1789 г. (и даже еще раньше — съ Assemblée des Notables 1787 г.) художникъ становится однимъ изъ убѣжденныхъ сторонниковъ [illegible] Тѣмъ не [illegible] Однако, послѣднія иллюстраціи М[illegible] отличаются прежней живостью и огнемъ, то все же [illegible] «Франція восходящаго Бонапарта». Въ 1810 г. [illegible]



Огюстэнъ де Сентъ-Обэнъ. Концертъ. Гравюра Дюкло

ресъ къ улицѣ, къ театру, къ скачкамъ, къ обществу въ цѣломъ, и французъ сказывается во всемъ нѣсколько оффиціальномъ тонѣ, съ которымъ онъ разсказываетъ даже событія семейной хроники. Фредамберъ и лично не выдержалъ утомительной сутолоки «Вавилона», но отправился доживать свой вѣкъ на родину, на родину Руссо — къ «счастливымъ швейцарамъ». Моро же остался въ столицѣ міра даже послѣ того, какъ мостовая ея обагрилась кровью и по улицамъ «веселаго Парижа» стала прохаживаться подъ ручку съ Немезидой тупая народная ярость. Мало того Моро, не скрывая своихъ симпатій къ третьему сословію, изъ котораго онъ самъ вышелъ, предоставилъ свой карандашъ и свою кисть для запечатлѣнія выдающихся событій озна-

празднества по случаю бракосочетанія Наполеона и Маріи-Луизы. Въ 1814 г. [illegible] во дворецъ на свою прежнюю должность «королевскаго рисовальщика», которую онъ занималъ съ 1778 по 1792 г., но въ томъ же 1814 году 30 ноября М. умираетъ послѣ трехъ операцій — отъ рака на правой рукѣ. [illegible] Моро принадлежитъ серія портретовъ [illegible] въ профиль. [illegible] М. обладалъ несомнѣнно тонкимъ и пачитаннымъ умомъ; въ дѣловыхъ отношеніяхъ онъ былъ нѣсколько жестокимъ, а его [illegible] свидѣтельствуютъ о нѣкоторой [illegible] авторекламѣ. [illegible] М. [illegible] Верне [illegible] мѣсто въ европейскомъ [illegible] III [illegible] Moreau [illegible] Paris, 1880.

чавшихъ конецъ одного міра и зарожденіе другого. Та же рука, которая нѣкогда фиксировала «Королевскій обѣдъ у графини Дюбарри», населенную тысячами копошащихся фигуръ «Версальскую иллюминацію» или праздничное настроеніе «Коронаціи Людовика XVI», передала потомству и то, какъ откры[illegible] [illegible] въ 1789 г., какъ взята была Бастилія, наконецъ, [illegible] жалкій монархъ присягалъ на Марсовомъ полѣ своему народу [illegible]

** Добавленіемъ и продолженіемъ этой картинной хроники революціи являются рисунки Моннё — нѣкогда соперника Эйзена и Гравело по части изображенія плѣнительной женской наготы, проявившаго затѣмъ большую наблюдательность и находчивость въ серіи, изображающей главнѣйшіе дни Революціи. Такіе листы, какъ «Штурмъ Тюильери 10 августа 1792 года» или какъ «Разстрѣлъ у церкви St. Roch въ 1795 г.», принадлежатъ къ самымъ впечатляющимъ отраженіямъ грозныхъ событій. Очень пригодилось при этомъ Моннё отличное знакомство съ Калло, научившимъ его распредѣлять неисчислимыя массы «актеровъ» въ прекрасно построенныхъ «декораціяхъ». — Еще большую зависимость отъ Калло проявляетъ другой искусный офортистъ XVIII вѣка — Дюплесси-Берто. Въ твореніи послѣдняго человѣческая фигура часто сжимается до булавочной головки, но и такой размѣръ не мѣшаетъ мастеру производить сильное впечатлѣніе посредствомъ своихъ массовыхъ сценъ. Чрезвычайная приверженность къ «системѣ» Калло сказывается у Берто въ томъ, что онъ расчленяетъ свои массы на сотни тысячъ отдѣльныхъ личностей, что онъ не рисуетъ толпу большими массами и не трудится окутывать общее «воздухомъ» и свѣтомъ. Все у него всегда начертано съ предѣльной отчетливостью. При всемъ томъ, столько у Берто во всемъ чувства жизни, столько темперамента, что любой листъ представляетъ большое и чисто-художественное наслажденіе — Всѣхъ остальныхъ близкихъ къ Моро, Моннё и Берто хроникёровъ не перечислишь. Достаточно, если мы здѣсь упомянемъ о наиболѣе значительныхъ: объ авторѣ великолѣпной массовой сцены «La revue de la Maison du roi» — Лепшонѣ, о точномъ Пріёрѣ, о тонкомъ, необычайно искусномъ рисовальщикѣ Сержанъ Марсо, о близкомъ къ нему Дёнверѣ, о спеціалистѣ по моднымъ картинкамъ Дэрэ, объ иллюстраторахъ по вкусѣ Фрагонара: Туза, Виллэ, Лебарбье, Сентъ-Кентэнѣ, о спеціалистахъ по эротическимъ сюжетамъ — Бовенрдо и Борелѣ.

Charles Monnet родился въ Парижѣ [illegible] [illegible] Ресту [illegible] élèves protégés». [illegible] 1756-го по 1764 г. М. въ Римѣ. По возвращеніи [illegible] Парижъ назначенъ помощникомъ [illegible] реставраціи плафона [illegible] Въ 1765 г. — «назначенный». [illegible] [illegible] живопись и отдается иллюстраціи. Первою [illegible] 1765 — 1768), въ которыхъ [illegible] [illegible] ложеніемъ. Съ 1765 по 1775 г. М. занятъ баснями Лафонтена; въ 1773 г. — даетъ иллюстраціи къ [illegible] въ 1777 г. — къ баснямъ Буассора; въ 1778 г. — 58 рисунковъ къ разсказамъ о [illegible] Вол-

тера; въ 1779 и 1795 гг. — двѣ серіи иллюстрацій къ «La Pucelle d'Orléans». Въ концѣ XVIII вѣка М. состоитъ преподавателемъ [illegible] «Prytanée») въ Сенъ-Сирѣ. Умеръ художникъ около 1816 или 1817 г. въ Парижѣ.

Joseph (или Jean) Duplessis-Bertaux [illegible] родился въ Парижѣ въ 1747 г., ученикъ Віена и гравера Леба. Усердно изучалъ Калло и Леклерка. Въ 1770 г. Д. Б. преподаватель при «École militaire» (возможно, что онъ былъ военнымъ). Первые опыты въ гравюрѣ художника воспроизводили [illegible] Первый оригинальный трудъ — серія «Les cris de Paris». Къ 1778 г. относятся замѣчательно тонкія иллюстраціи къ «Recueil des meilleurs [illegible]» («Les petits conteurs»), къ 1780 г. — иллюстраціи къ «La Pucelle» Вольтера; къ 1787 г. — композиціи къ «Новому Завѣту» и сюита «Ремеслъ». Революція получаетъ въ Д. Б. убѣжденнаго приверженца. Превосходны и полны жизненныхъ наблюденій его «Tableaux de la Révolution Française». Въ 1790 г. Д.-Б. рисуетъ иллюстраціи къ «Étrennes Na[illegible]». Къ 1795 г. относятся иллюстраціи (въ сотрудничествѣ съ Монне) къ Жильблазу. Уже въ XIX вѣкѣ появилась вторая серія «Маленькихъ ремеслъ» и «Исторія блуднаго сына». Умеръ Д.-Б. въ 1813 или 1818 году.

Jean Baptiste Lepaon родился въ окрестностяхъ Парижа въ 1738 г.; сначала служилъ въ драгунахъ; въ 1756 г. поступилъ, по совѣту Буше, въ ученики къ Казановѣ; состоялъ «первымъ живописцемъ» при дворѣ принца Конде; умеръ въ Парижѣ 27 мая 1785 г. Для Бур[illegible] мастеромъ [illegible] баталій.

Jean Louis Prieur, казненный въ качествѣ одного изъ приверженцевъ Фукье-Тенвиля, родился въ Парижѣ въ 1762 г.; состоялъ присяжнымъ при революціонномъ трибуналѣ. [illegible] Дюплесси-Берто. Ж. Л. Пріёра не надо смѣшивать съ его однофамильцемъ L. Prieur, королевскимъ бронзовщикомъ [illegible] (рисунки въ музеѣ Штиглица), и съ архитекторомъ Prieur, авторомъ видовъ Парижа.

Граверъ на деревѣ, граверъ на мѣди [illegible] [illegible] Шартрѣ. [illegible] М[illegible]. Первое время С. работаетъ въ родномъ [illegible] которые онъ гравировалъ. Къ [illegible] произведеніямъ С. М. [illegible] шара въ Тюильери въ 1[illegible] [illegible] Шар[illegible]



Огюстэнъ де Сентъ-Обэнъ. Прогулка на бульварахъ. Гравюра Куршэ.

Чѣмъ, какъ ни извѣстнымъ «холодкомъ» отличается отъ творенія брата и твореніе Огюстэна де-Сентъ-Обэнъ? Но здѣсь сказалась не столько разница въ эпохѣ и въ техническихъ пріемахъ, сколько въ темпераментѣ[29]. Габріэль — явленіе совершенно исключительное именно по темпераменту, по своей странной встревоженности, по возбужденности, по стремительности, сказывающихся въ каждомъ его обращеніи къ жизни. Это въ буквальномъ

С. М. поселяется въ 1785 г. Къ 1788—1794 гг. относятся иллюстраціи къ «Nuits de Paris» Ретифа де-ла-Бретонъ (рисунки въ Cabinet des Estampes). Слѣдуетъ еще отмѣтить участіе С. М. въ серіи историческихъ портретовъ, изданныхъ Bin и въ серіи портретовъ членовъ Національнаго собранія. Кромѣ того, онъ авторъ ряда отдѣльныхъ гравюръ въ краскахъ, въ родѣ «Il est trop tard», нѣсколькихъ рисунковъ, среди которыхъ портрета своей жены Эмиры (сестры Марсо), къ которой художникъ сохранилъ фанатическій культъ до глубокой старости, серіи «Tableaux de la Révolution de Paris», отдѣльнаго листа, посвященнаго глорификаціи Марсо, и иллюстрацій къ сказкамъ Лафонтэна (1795 г.). Въ первые годы революціи С. М. принимаетъ въ качествѣ депутата дѣятельное участіе въ устройствѣ республиканскихъ празднествъ, въ учрежденіи парижскаго «Музеума» (Лувръ; открытъ 8 ноября 1793 г.) и въ выработкѣ мѣръ по охранѣ художественной старины (ему, между прочимъ, принадлежитъ честь спасенія Шартрскаго собора отъ разгрома). Въ 1795 г. С. М. принужденъ скрыться въ Швейцарію, гдѣ онъ живетъ два года. Въ 1803 г. художникъ совершенно эмигрируетъ и нѣсколько лѣтъ проводитъ въ Италіи, гдѣ въ Бреши въ 1813 г. имъ изданъ костюмный сборникъ «Costumi dei populi antichi e moderni». Тамъ же мастеръ сталъ работать литографіей. Умеръ С. М. слѣпымъ въ Ниццѣ (гдѣ онъ похоронилъ и Эмиру въ 1834 г.) 22 іюля 1847 г. С. М. извѣстенъ и какъ литераторъ. Его перу, м. п., принадлежатъ: «Fragments de mon album et cigrum écrit en 1811 revu et augmenté en 1836 avec un portrait d'Emire Marceau»; «Souvenirs à mes amis», Brignoles, 1837; «Projet d'un monument à Louis XVI», 1790, и «Lettre au sujet de l'établissement du musée du Louvre». — См. N. Parfait «Notice biographique sur A. F. Sergent», Chartres, 1848, и въ «Bulletin des Beaux Arts», 1884—1885; H. Herluison et P. Leroy «Notice sur S.-M.» въ «Bulletin de la Soc. des B. A. des départements», 1898, и отдѣльный оттискъ — Orléans, 1898; Alphonse Roux «S. M.» въ «Gazette des Beaux Arts», 1912, сентябрь.

Balthasar Antoine Dunker, сынъ протестантскаго пастора, родился въ Заалѣ, близъ Штральзунда, въ 1746 г.; однимъ изъ его первыхъ учителей былъ пейзажистъ Гакертъ, съ которымъ юношa прибылъ въ Парижъ въ 1765 г. Здѣсь Д. поступилъ сначала къ Вилю, въ домѣ котораго онъ сошелся съ Фрейденбергомъ, Паризо и Метеломъ, затѣмъ съ Вьеномъ и Аллé. Разореніе родителей принудило Д. искать заработковъ въ изготовленіи денежныхъ пейзажей. Позже мастеръ поселяется въ Базелѣ, гдѣ онъ сотрудничаетъ въ изданіи «Дюссельдорфской галлереи», а оттуда отправляется въ Бернъ къ Фрейденбергу. Къ 1775 г. относятся его иллюстраціи къ стихамъ Галлера, къ 1776 г. — къ Лессингу, въ 1780—81 г. (вообще съ Фрейденбергомъ) — къ «Гептамерону»; далѣе слѣдуютъ иллюстраціи къ знаменитому «Tableau de Paris» Мерсье, къ «Laure» (1787), къ «Franciade» (1789), къ шутливымъ сочиненіямъ Казотта (1788) и, наконецъ, «Трактатъ началъ пейзажа». Умеръ мастеръ въ Бернѣ въ 1807 году.

Claude Louis Desrais родился въ 1746 г.; ученикъ Казановы; участвовалъ на выставкахъ «Юношества» съ 1768-го по 1772 г. Лучшее, что имъ сдѣлано въ смыслѣ иллюстрацій, это рисунки къ роману Дюкло «Confessions du Comte de***» 1776 г., но особенно прославился художникъ своими модными картинками въ «Collections d'habillements modernes ou Galerie des modes» и въ «Cabinet des modes» (1778 и 1785). Далѣе идутъ иллюстраціи къ «Temple de Gnide» Леонара (1773), къ «Phaéton» Фалле (1775), къ повѣстямъ Сервантеса (1775—76), къ сказкамъ Лафонтэна (1780), аллегоріи на революціонныя событія, на Бонапарта. Ему же приписываютъ рисунки въ «Heures de Paphos» (1787). Умеръ мастеръ 25 февраля 1816 года.

Jean (Jacques?) Touzé или Touzet, живописецъ и актеръ, родился въ Парижѣ въ 1747 г.; ученикъ Грёза; авторъ жанровыхъ картинъ и превосходныхъ иллюстрацій (между прочимъ, къ сказкамъ Лафонтэна). Извѣстно также его изображеніе «Магической картины» изъ пьесы «Земира и Азоръ». Умеръ художникъ въ Парижѣ въ 1807-мъ или въ 1809 г. Возможно, что онъ тождественъ съ Jacques T. — членомъ Академіи св. Луки, который выставлялъ въ 1791 г. рисунки «Спрошенный оракулъ», «Св. Людовикъ на молитвѣ» и эскизъ «Положеніе во гробъ». — Мастеръ былъ извѣстенъ всему Парижу своими звукоподражаніями и другими имитаціями.

Jean Jacques François Lebarbier-l'Aîné родился въ Руанѣ 11 ноября 1732 г.; ученикъ Пьера; «назначенный» — въ 1780 г.; академикъ — въ 1785 г. за картину «Заснувшій Зевсъ»; «членъ института» — въ 1816 г. Выставлялъ съ 1781 г. сюжеты изъ древней исторіи, изъ исторіи Франціи, аллегоріи, графическія работы (къ изданію Геснера въ 1791 г., къ «Дафнису и Хлоѣ» въ 1798 г., къ «Метаморфозамъ» Овидія въ 1808 г.). Кромѣ того, онъ иллюстрировалъ Расина, Делиля и Руссо. Умеръ мастеръ въ Парижѣ 7 мая 1826 г. — Лебарбье обнародованы «Des causes physiques et morales qui ont influé sur les progrès de la peinture et de la sculpture chez les Grecs», Paris, 1801, и «Principes du dessin d'après nature», Paris, 1801.

Jacques Philippe Joseph de Saint Quentin родился въ Сенъ-Контанѣ въ 1738 г.; ученикъ Буше и «École des élèves protégés». По возвращеніи изъ Рима онъ терпитъ неудачи со своими посылками въ «Салонъ», что вызываетъ въ художникѣ рѣзкую критику художественныхъ авторитетовъ, нашедшую себѣ отраженіе въ одномъ изъ писемъ Дидро. Съ этихъ поръ С. К. становится иллюстраторомъ и принимаетъ участіе въ украшеніи слѣдующихъ изданій: «Басенъ» Лафонтэна (1774 г.), «Пѣсенъ» Делаборда, поэмы «De l'Agriculture»

смыслѣ слова «одержимый» художникъ. Напротивъ, внимательный, усердный и старательный Огюстэнъ гораздо уравновѣшеннѣе. При этомъ, однако, спокойствіе духа никогда не переходитъ у Огюстэна въ равнодушіе, и, во всякомъ случаѣ, оно не мѣшаетъ ему быть и остроумнымъ лѣтописцемъ жизни и выдающимся художникомъ книги [295].

Не въ книгѣ, впрочемъ, слѣдуетъ искать лучшее, что создано Огюстэномъ. Странное даже дѣло: въ книгахъ онъ чаще выступаетъ въ качествѣ гравёра, нежели въ качествѣ рисовальщика-сочинителя. Лучшія же самостоятельныя произведенія мастера — это его тонкіе профильные портреты и нѣсколько отдѣльныхъ эстамповъ, среди которыхъ мы находимъ четыре знаменитыхъ шедёвра: «Tableau de portraits à la mode», «Прогулка на бульварахъ», «Балъ» и «Концертъ». Прекрасны, кромѣ того, многочисленные рисунки Огюстэна и особенно болѣе раніе среди нихъ, исполненные подъ очевид-

---

Фюлькранъ де Россе (1774 г.); французскаго перевода Виландовскаго «Musarion» (1780 г.), «Свадьбы Фигаро» (1785 г.). Въ 1776 г. С. К. выставилъ большую картину, изображающую «Площадь Согласія» (тогда «Place Louis XV»). Годъ смерти С. К. неизвѣстенъ.

François Marie Isidore Queverdo родился въ Бретани въ 1740 г. Къ 1766 г. относится серія медальоновъ мастера съ пастералями. Позже онъ сотрудничаетъ въ украшеніи книги Saint-Non «Voyage à Naples», рисуетъ иллюстраціи къ Флоріану (1782—1793), къ Dauphin «La dernière Héloise» (1784 г.), къ «Генріадѣ» — (1787—88). Одно время спеціальностью К. было иллюстрированіе маленькихъ альманаховъ, служившихъ и записными книжками («L'âge heureux des plaisirs» 1787 г., «Les étrennes galantes» 1788 г., «La journée d'une jolie femme» 1790 г.). Ему же принадлежатъ эмблематическія украшенія въ «Calendrier de la République» и иллюстраціи въ нѣсколькихъ дѣтскихъ книжкахъ. Въ 1795 г. мы встрѣчаемъ К. среди кандидатовъ на правительственную поддержку. Умеръ мастеръ 24 декабря 1797 г. Оригинальные его рисунки къ Седэну, Флоріану, и др. находились въ дни изданія книги Порталиса въ собраніяхъ самого автора, барона Джэмса Ротшильда, Sicurin, Louis Roederer, Audouin.

Charles Henri Vicomte Desfosses или Desfossés, миніатюристъ и пастелистъ, родился въ замкѣ Сарру въ 1764 г. Ученикъ Галл, Огюстэна, Грёза и Ренью. Во время заключенія королевской фамиліи въ Тамплѣ имъ написаны для герцогини Ангулемской портреты Людовика XVI, Маріи Антуанетты и дофина. Въ 1808 г. членъ Флорентинской Академіи. Съ его пастели гравирована Дюкло сцена, изображающая «Королеву, сообщающую г-жѣ де Бельгардъ объ освобожденіи ея мужа» (1777 г.).

[294] Augustin de Saint-Aubin, младшій братъ Шарля Жермэна и Габріэля де С.-О., родился въ Парижѣ 3 іюня (по Bellier de Chavignerie) 1736 г. Ученикъ своего брата Габріэля и гравёровъ Фессара (1755 г.) и Л. Кара. Первыя работы О. д. С.-О были декоративнаго характера; затѣмъ появились серіи: «Пять чувствъ», «Уличныя игры», «Савояры», «Mes gens» (1766), а также отдѣльные листы, «Балъ въ Сенъ Клу», «Promenades des Remparts» (1761 г.), «Le Concert», «Le bal paré» (1773), гравированные его обычнымъ сотрудникомъ Дюкло. Съ 1777 г. С. О. гравёръ-рисовальщикъ при королевской (впослѣдствіи Національной) библіотекѣ. Выставлялъ С. О. въ «Салонѣ» съ 1771 по 1804 г. рисованные портреты, которыми мастеръ особенно славился, гравюры съ другихъ мастеровъ, иллюстраціи. Послѣднее время онъ былъ занятъ большимъ листомъ портретовъ монарховъ Франціи — вплоть до Наполеона. Умеръ мастеръ въ Парижѣ 9 ноября 1807 года. Огюстэнъ де С. О. гравировалъ съ Гравело, Лепрэнса, Ресту, Грёза, Кошена (особенно портреты), Буше, Рослена. Съ него гравировали Дюкло, Куртуа, Жюльенъ, Морэ и др. Иллюстрированы Огюстэномъ рядъ антикварныхъ сочиненій: «Description des Pierres gravées de Mgr. le Duc d'Orléans», «Monuments antiques inédits» и др. — См. Edm. et J. de Goncourt «Les Saint-Aubin», Paris, 1859, и въ изданіи «L'Art du XVIII s.», т. III, 105—262; Adrien Moureau «Les Saint Aubin» въ серіи «Les Artistes célèbres», Paris, 1894; Collet de Beaudicourt «Le peintre-graveur continué». Почти полный oeuvre гравюръ Огюстэна де С. О. находится въ Cabinet des Estampes, куда этотъ сборникъ пожертвованъ самимъ мастеромъ. Оригинальные рисунки Огюстэна хранились во времена Гонкуровъ въ собраніяхъ графа де-ла-Бероліэръ («La promenade des Remparts»), Дэтальёра, Mülbacher.

[295] Блестящихъ виньетистовъ, спеціализировавшихся на чисто-орнаментальныхъ мотивахъ, цѣлая плеяда; съ ними соприкасаются и тѣ архитекторы, которые издавали свои сочиненія въ видѣ сборниковъ образцовъ. Назовемъ, по крайней мѣрѣ, главныхъ художниковъ этой группы: основателя стиля Régence — Oppenord (1662—1742) фантастически разнузданнаго Juste Aurèle Meissonier (1693—1750), создателя стиля rocaille — причудливаго, знакомаго уже намъ Жермэна де Сентъ-Обэнъ, болѣе сдержанныхъ Babel, Seb. Slodtz, Cuvillier и Marvye, «классиковъ» Choffard, Cauvet, Petitot, Salembier, Lalande, Delafosse, Prieur, Pasteau, гравёровъ на деревѣ: Papillon, Berthault и Bachelier (послѣдніе два спеціалисты по цвѣтамъ). Прекрасныя орнаментальныя композиціи принадлежатъ и многимъ «жанристамъ» — на первомъ мѣстѣ Эйзену и Хюэ.

нымъ вліяніемъ брата. Иные среди нихъ — нервные, блестящіе «тонированные» — легко даже принять за произведенія «геніальнаго Габріэля».

Нѣсколько въ сторонѣ отъ другихъ иллюстраторовъ стоитъ Марилье [296]. Огромное его твореніе очень разнообразно и пестро. Въ немъ есть и произведенія изумительной тонкости, и такія, въ которыхъ проступаетъ рутина. Въ послѣдніе годы манера Марилье, выработавшаяся въ непрерывномъ тревоженіи воображенія, становится даже утомительной, и мастеръ почти смѣшивается съ ремесленными поставщиками издателей. Однако, для правильной оцѣнки художника достаточно только вспомнить, что онъ авторъ иллюстрацій къ баснямъ моднаго поэта, баловня салоновъ — Дора, и тогда сразу возникаетъ представленіе о чемъ-то прямо волшебномъ въ своей изысканности и граціи.

Не даромъ самъ Дора посвятилъ своему иллюстратору восторженные стихи, прославляющіе «умѣлыхъ толмачей» [297]. Дѣйствительно, благодаря крошечнымъ виньеткамъ и концовкамъ, разбросаннымъ щедрой рукой по толстенькому in quarto, пустоватыя, въ сущности довольно бездарныя сочиненія поэта и самое имя «недостойнаго внука Лафонтэна» сохранятся въ потомствѣ. И даже непонятно, какъ могли случайныя риѳмы и бѣдныя мысли, утомительной чередой тянущіяся на протяженіи сотенъ страницъ, породить весь этотъ чарующій міръ остроумныхъ и поэтичныхъ измышленій, всю эту неутомимую игру формъ, всю эту неподдѣльную радость

---

[296] Pierre Clément Marillier родился въ Дижонѣ въ 1740 г.; ученикъ тамошняго живописца Morelot, а съ момента переселенія въ 1760 г. въ Парижъ — Hallé. Необходимость заработка понудила М. всецѣло перейти на графику. Первой его работой была сюита шифровъ и цвѣтовъ съ Шарля Жермена де-Сентъ-Обэнъ, послѣ чего послѣдовали оригинальныя виньетки къ «Imitation de Jésus Christ» (изд. Барбу 1764 г.), къ драмѣ Барта «Les amants malheureux» (1765), къ поэмѣ «Secchia Rapita» (1766), къ поэмѣ аббата Дефонтэна «Les bains de Diane». Двѣ виньетки, исполненныя М. въ добавленіе къ иллюстраціямъ Эйзена въ книгѣ «Les Baisers» Дора, сближаютъ мастера съ излюбленнымъ въ то время упадочникомъ-поэтомъ, и дальнѣйшими свидѣтельствами этого сотрудничества являются, среди ряда другихъ изданій, «Басни», изданныя въ 1772 г. (второе увеличенное изданіе 1773—75 г.). Кромѣ того, Марилье иллюстрируетъ цѣлый рядъ сочиненій: Беркена, Бакюлара д'Арно, Вольтера, Геснера, Попа, Лагарпа (1780), Руссо, Ричардсона, Лесажа (1783), аббата Прево (1784), Кребильона-трагика, Сомеро, гр. Кайлюса, Реньяра, снова Руссо (1788—93). Однимъ изъ позднихъ шедёвровъ мастера является сюита «Illustres Français» (1790), въ которой медальоны и портреты великихъ людей онъ окружаетъ всевозможными остроумными эмблемами. Послѣднія произведенія М. носятъ явный отпечатокъ усталости. Сюда относятся иллюстраціи къ Вольтеровской «Pucelle» (1795), къ Библіи (1783—1804), къ «Элегіямъ» Проперція и къ «Декамерону» Боккаччо (1802). Умеръ мастеръ 11 августа 1808 г. въ своемъ поместьицѣ, гдѣ онъ дѣлилъ досуги между занятіями искусствомъ и управленіемъ своего округа. — Оригинальные рисунки Марилье сохранились въ большомъ количествѣ. Наиболѣе значительныя серіи ихъ украшали собранія барона Джэмса Ротшильда, виконта де Соважа въ Брюсселѣ, г. Бёрлела и парижскую Національную библіотеку.

[297] Вотъ эти стихи:

Vivent d'habiles interprètes!
Je m'affligeais, tu viens me consoler.
Mes bêtes me semblaient muettes
Et ton crayon les fait parler.
Quels ingénieux artifices,
Que de traits délicats sous tes doigts sont éclos!
Émule des Cochins, rivale des Gravelots,
Je t'ai fourni quelques esquisses
Que tu transforme en tableaux,
. . . .
L'ouvrage te doit tous son fard.
Mes animaux n'étaient qu'enfants de l'art
. . . .
Et tu les rends à la nature.

Менѣе всего, впрочемъ, правъ Дора, когда такъ настаиваетъ на прекрасномъ изображеніи животныхъ въ иллюстраціяхъ «Басенъ». Животныя у Марилье скорѣе слабое мѣсто, и въ этой сферѣ онъ уступаетъ Удри, Ж. Б. Хюэ и даже Лутербуру. Но гдѣ Дора вполнѣ правъ, такъ это въ словахъ: «Que de traits délicats sous tes doigts sont éclos»! Дѣйствительно, потребовалась бы книга въ четыре раза толще «Басенъ», чтобы разсказать все, что изобрѣтательный и поэтичный умъ художника сочинилъ и что его волшебные пальцы начертали «по поводу» стиховъ его заказчика.

